

1375  
e. 254

1375 e. 254

II N. 13.



Druck und Papier von Carl Bellmann in Prag. 1858.

141544/55

Aphorismen  
über  
Katholische Kirchenmusik  
nebst  
einem geschichtlichen Ueberblice  
des  
Gregorianischen Choralgesanges  
von  
Jof. Protsch,  
Direktor einer Musikbildungsanstalt zu Prag.

---

Prag.  
Carl Bellmann's Verlag.  
1858.



Druck und Papier von Carl Bellmann in Prag. 1858.

## I. Einleitende Bemerkungen.

So weit geschichtliche Nachrichten reichen, hat die Musik bei den Kultus-Handlungen der Völker stets eine hervorragende Rolle gespielt. Es zeigt sich dabei überdies noch die eigenthümliche Thatsache, daß überall ein im Wesentlichen gleicher Prozeß sich wiederholt. Ueberall trat die Musik zuerst in einfacher, ernster Haltung auf, von welcher sie jedoch im Laufe der Zeiten immer mehr sich entfernte; überall wurden, wiewohl zuletzt meist vergeblich, Vorschriften erlassen, Maßregeln ergriffen, um der Entartung zu steuern und die Musik zu der ihrer ursprünglichen Bestimmung entsprechenden Form zurückzuführen.

Bekannt ist, daß die Griechen und Römer ein großes Gewicht bei allen ihren religiösen Feierlichkeiten, ihren Festzügen, Opfern u. s. w. auf die Mitwirkung der Musik legten.

Plato räumt der Musik einen so großen Einfluß auf die Bildung des menschlichen Gemüthes und daher auf die Entwicklung eines Volkes ein, daß nach seiner Ansicht jede Veränderung in den musikalischen Weisen eine entsprechende Veränderung in den Gesetzen und Einrichtungen des Staates nach sich ziehe. Die Regierung habe daher strenge darüber zu wachen, daß kein verweichlichender und unsittlicher Charakter in die Musik sich einschleiche.

Wie wenig aber diese Mahnung fruchtete, darüber belehrt uns die Bemerkung Plutarch's, daß die Musik bei den Griechen ursprünglich für den Tempel bestimmt gewesen sei, leider aber in den spätern Zeiten immer mehr in Theatermusik sich umgewandelt habe.

Wenden wir von dem Heidenthume uns zu dem Volke des alten Bundes, so finden wir laut den Zeugnissen der heiligen Urkunden, daß auch hier Gesang unter Begleitung einfacher musikalischer Instrumente vielseitig an dem Gottesdienste sich betheiligte.

Wir erinnern nur an das älteste Denkmal der hebräischen Poesie, an den erhabenen Hymnus, den Moses, Aaron und

ihre Schwester Maria im Wechselchore unter Begleitung einer Pauke zum Preise Gottes sangen (Exod. 15.); ferner an den Siegesgesang der Deborah (Richter 5, 1.) und an das Triumphlied Samsons (Richter 15, 16.).

Insbefondere waren die Prophetenschulen zugleich die Pflegeanstalten der religiösen Tonkunst, in denen man im Dichten und im Vortrage heiliger Gesänge sich übte.

Die höchste Ausbildung erlangte aber die hebräische Musik durch den königlichen Psalmenfänger David. Er theilte nach Flavius die Tempelfänger in sieben Chöre, deren jeder unter der Leitung eines eigenen Musikmeisters stand, so daß unter ihm die Tempelmusik ihre höchste Vollendung erreichte. Dazu boten die Psalmen selbst, sowohl durch ihre Form, wie durch ihren geistigen Inhalt den vollkommensten Stoff. Es ist nämlich schon von Herder darauf aufmerksam gemacht worden, wie mit diesen erhabenen Dichtungen der Geist der Tonkunst in so eigenthümlicher Weise verwachsen ist, daß er jeder Sprache, in welche sie übertragen würde, sich unwillkürlich mittheilt, so daß auch in der härtesten Mundart unkultivirter Völker mit ihnen alsogleich heiliger Gesang, als Tempel- und Chorgesang sich zu regen beginnt.

Dieser Charakter ist ihnen mit den Parallelen und ihrer kurzen Gliederung unvertilgbar eingeprägt, daher auch der zweistimmige (antiphonische) Wechselgesang von Priester und Chor in den christlichen Gottesdienst mit ihnen übergang. Denn so wie das Christenthum überhaupt gekommen war, nicht um den alten Bund aufzuheben, sondern um ihn zu erfüllen; so nahm es auch jene heiligen Gesänge in sich auf, und mit ihnen höchst wahrscheinlich auch manche alte Tempelmelodien. Hat doch, wie das Evangelium uns erzählt, Christus der Herr selbst, beim letzten Abendmahle, ehe er schied, noch das nach dem Festmahle übliche Loblied angestimmt.

Gar schön bemerkt hierüber der um die Tonkunst hochverdiente Fürst Abt Gerbert, der Verfasser des unschätzbaren Werkes: „*De cantu et musica sacra*“, daß seit jenem ewig denkwürdigen Tage, an welchem der Herr das Abendmahl gehalten, der heilige Gesang unter den Christen fortan heimisch geblieben sei.

Ihren erhabensten Meister folgend haben Apostel und Kirchenväter nicht unterlassen, den Gesang zur Gottesverehrung dringend anzuempfehlen.



So ermahnt der heilige Paulus die Christen zu Ephesus, sie sollen des heiligen Geistes voll Gott loben und preisen in Psalmen, Hymnen und heiligen Gesängen. — Justinus Martyr bezeugt: Wir bringen Gott unsern Dank dar, indem wir zu seiner Ehre Hymnen singen.

Eusebius, der bekannte Kirchenhistoriker des vierten Jahrhunderts, weist in seinen Kommentaren über die Psalmen darauf hin, wie auf dem ganzen Erdenkreise, in Städten, auf dem Lande, in allen Kirchen aus dem Munde des aus allen Nationen ausgewählten Volkes Christi derselbe Gesang von Hymnen und Psalmen erschalle, nicht zu Ehren der angeblichen Götter des Vaterlandes, der Götzen, die ein Gräuel sind vor den Augen des wahrhaften Gottes, sondern zu Ehren des einzig wahren von den Propheten verkündigten Gottes.

Dabei sangen die Christen so deutlich, daß der Gesang der Psaltirenden von den Draußenstehenden leicht verstanden werden könne. —

Die Kunst des heiligen Gesanges war in den Augen der Kirche von den ältesten Zeiten her ein Gegenstand höchster Bedeutung, und schon die ersten Väter wachten sorgfältig darüber, daß der Gesang in seiner alterthümlichen Reinheit erhalten, und ja nicht durch ungemessene Neuerungen verunstaltet werde.

So erließ z. B. der große Athanasius ein Verbot gegen den zu seiner Zeit schon einreisenden Unfug theatralischer Vortragsweisen, und schärfte auf das Dringendste ein, die Psalmen ernst und feierlich abzusingen. Auch entstand gleich mit den ersten Anfängen der Organisation der Kirche das Amt der Sänger oder Psalmisten, so daß es an der Kathedrale zu Konstantinopel unter Justin fünf- undzwanzig solcher Psalmisten gegeben haben soll, und in ähnlicher Weise wurden auch an andern Orten eigene Kantoren angestellt, welche den Gesang zu leiten, und über die Würde desselben zu wachen hatten. Der wichtigste Schritt zur Erhaltung und Vervollkommenung des ältesten Kirchengesanges geschah jedoch im sechsten Jahrhundert durch Papst Gregor den Großen, so daß seitdem üblich wurde, sämtliche liturgische Gesänge der katholischen Kirche unter der Bezeichnung „der Gregorianische oder römische Gesang“ zu begreifen, eine Benennung, die sich bis auf den heutigen Tag erhalten hat.

## II. Der Gregorianische Gesang und die Figuralmusik.

Der Sieg der Letztern über den Ersteren, und der allmähliche Verfall der Kirchenmusik.

Papst Gregor der Große sammelte die vorhandenen christlichen Gesänge, ordnete und vermehrte sie mit neuen, und wie die Tradition sagt, erfand er ein neues Tonssystem, nach welchem künftig alle Kirchengesänge eingerichtet werden sollten.

Die Legende erzählt, daß, als er einst am Osterfeste erfüllt von freudiger Meditation über die Auferstehung des Herrn mit zu Gott erhobenem Gemüthe über das Forum wandelte, er von Engeln das: *Regina coeli laetare Alleluja* habe singen hören. Nach Hause zurückgekehrt, habe er sich beeilt, den vernommenen Gesang in Noten aufzuzeichnen, und auf solche Weise sei unter Vermittlung himmlischer Inspiration dieser Hymnus der Kirche zu Theil worden.

Gregor der Große fügte den ursprünglichen vier Kirchen-tonarten des hl. Ambrosius eben so viele neue hinzu, veranstaltete eine Sammlung von Gesängen für alle Tage des Jahres unter dem Titel: *Antiphonarium*, und gründete die erste Sängerschule zu Rom, in welcher die Subbaken, Lektoren und unteren Kleriker in dem neu organisirten Gesange unterrichtet wurden.

Von Rom aus verbreitete sich der Gregorianische Gesang bald über das ganze christliche Abendland. Nachdem einmal diese Bezeichnung allgemein eingeführt war, wurden später alle von der Kirche approbirten, wenn auch erst nach Gregors Tode gedichteten liturgischen Gesänge (Hymnen, Antiphonen u. s. f.) „Gregorianische“ genannt.

Der Gregorianische Gesang weicht sehr bedeutend von jeder andern Gesangsform ab.

Diese Differenz beruht hauptsächlich auf dem alten Tonssystem, nach welchem jene zum Theile weit über tausend Jahre alten Gesänge komponirt sind.

Der hl. Ambrosius, Bischof zu Mailand (374 — 393), hatte zuerst die in den frühesten christlichen Gemeinden entstandenen Melodien in ein System geordnet, darin er vier sogenannte Tonarten feststellte, die er mit Beseitigung der altgriechischen Benennungen, als 1., 2., 3., 4. Ton bezeichnete. Diese Tonarten unterscheiden sich zunächst durch die Ordnung der ganzen und halben Töne. Es sollen folgende gewesen sein:

d e f g a h c d  
e f g a h c d e  
f g a h c d e f  
g a h c d e f g.

Der hl. Gregor behielt diese sogenannten vier Kirchentonarten bei, und fügte ihnen, wie schon bemerkt wurde, vier andere hinzu, welche aus jenen, durch Versetzung der Tonreihe in die Unterquarte hervorgingen, wobei also der Hauptton, welcher dort als der erste erschien, in die Mitte, und folglich als Vierter in der Reihe zu stehen kam. Die hinzugekommenen vier Kirchentöne wurden die plagalischen\*) genannt, zum Unterschiede von jenen ältern vier, welche den Namen der authentischen erhielten.

Auf solche Weise sind die nachstehenden acht Tonarten entstan-

---

\*) Das Wort Plagale bedeutet zunächst das einer gewissen Himmels- oder Erbregion (plaga) Angehörige. In Bezug auf Tonarten bezeichnet es ein zweites Tongeschlecht, das seine Basis nicht auf der Tonika, sondern auf der Dominante hat. So beruht demnach die Grundidee der alten Kirchentonarten auf der Tonika, der Ober- und Unterquarte, und so gab es nach der Anordnung des Gregorianischen Systems vier authentische und vier plagalische Tonarten, wozu später die von der sechsten Stufe A und die von C der heutigen ersten Stufe hinzu kamen.

Das Wort „authentisch“ drückt die Echtheit und Richtigkeit irgend einer Sache aus, die in irgend einem höher liegenden Grunde ihre Gewährleistung besitzt. Auf Tonarten angewendet, soll durch diesen Ausdruck die Natürlichkeit einer Tonfolge bezeichnet werden, die als höchste Instanz im Tonreiche die Richtigkeit der Tonfortschreitung oder Tonverbindung allein garantiren kann. So gab die Darstellung der vollständigen Tonleiter von Tonika zu Tonika das Normale.

den, welche unter der Bezeichnung „Kirchentöne“ in dem liturgischen Gesange der römischen Kirche noch gegenwärtig in Uebung sind.

1. Ton Auth. D e f g A h c d
2. „ Plag. A h c d e f g a.
3. „ Auth. E f g a h c d e.
4. „ Plag. H c d E f g a H.
5. „ Auth. F g a h c d e f.
6. „ Plag. C d e f g a h c.
7. „ Auth. G a h c d e f g.
8. „ Plag. D e f G a h c d.

Man bemerkt leicht, daß diese Tonarten sich wesentlich von einander unterscheiden, und zwar hauptsächlich durch die jedesmalige Stellung des Grundtones, so wie durch die Anordnung der ganzen und halben Tonintervalle.

Aus ihnen haben sich allmählig besonders im sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte, unsere modernen Dur- und Moll-Tonarten herausgebildet.

Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, daß man diesen alten sogenannten Kirchentonarten später besondere griechische Benennungen beilegte, in der irrthümlichen Voraussetzung, als stammten sie wirklich aus der altgriechischen Musik.

Der Erste, welcher griechische Benennungen in Umlauf brachte, war Henricus Poritus, gewöhnlich Glareanus von seiner Vaterstadt Glarus in der Schweiz genannt. Er lehrte in seinem 1547 zu Basel erschienenen Werke „Dodecachordon“ statt der bis auf seine Zeit gangbaren acht Tonarten, zwölf sein sollende griechische Tonarten, welche er als leidenschaftlicher Hellenist neuerdings in's Leben gerufen zu haben sich rühmte. Sie waren aber in der That nichts anderes, als die von St. Ambrosius gegründeten und von St. Gregor erweiterten Kirchentöne.

Von nun an hieß der erste Kirchenton von D dorisch, von C phrygisch, von F lydisch, von G mixolydisch, Glarean fügte dem frühern Cylus noch die Töne A und C unter der Benennung des Aeolischen und Ionischen hinzu.

Diese griechischen Benennungen wurden nachher sehr gebräuchlich, indem man sie fälschlich für Ueberbleibsel aus der griechischen Musik hielt. Die Choräle, welche zu Luther's metrischen Texten

meistens von sehr gelehrten Männern komponirt wurden, sind größtentheils in diesen Tonarten gesetzt, und nach ihnen benannt. —

Um ein richtiges Verständniß der Kirchentonarten zu gewinnen, darf man hier nicht etwa mit vorwaltender Rücksicht auf Harmonie beurtheilen wollen, insofern nämlich die Tonleiter Grundlage von Harmonien, also Tonarten in unserm Sinne sein sollen, sondern so, daß man mehr das rein Melodische daran in's Auge faßt, d. h. sie als bloße Tonleiter an sich betrachtet. Alsdann tritt uns zunächst als das Wesentliche dieß entgegen, daß die Reihenfolge von acht Tonstufen allen Tonarten gemeinschaftlich ist.

Bei den Alten wurde, wie bemerkt, jede Stufe wieder zu einer besondern Tonart erhoben, um darauf ohne chromatische Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones eine Tonleiter zu bauen. Nur die siebente Stufe von H konnte wegen Ermangelung eines vollkommenen diatonischen Dreiklangles auf der Tonika zu keiner Selbständigkeit gelangen.

Ferner erkannten die Alten mit tiefer Einsicht eine zweifache Stellung für jede ihrer Tonarten. Entweder bewegt sich eine Melodie innerhalb einer Tonleiter von Tonika zu Tonika, solche Melodien nannte man authentische; oder ihre Melodien bewegten sich um die Tonika herum, etwa von der Dominante zur Oktave. Solche waren die plagalischen.

Von der erstern Stellung der Melodien, also der authentischen, erwartete man die Wirkung des Klaren, Festen, Erhabenen, der erhebenden Freude, dagegen von den plagalischen einen mildern, beweglichern, schwebenden sanften Eindruck. \*)

\*) Wie sehr die ältern Komponisten auf die Wahl der Tonarten (Modi) Rücksicht nahmen, geht aus einer merkwürdigen Charakteristik jener Modi hervor, die Kaspar Printzen in seinem „Satyrischen Komponisten“ (Dresden und Leipzig 1696) macht. Es heißt daselbst u. a.: Aeolius (aeolische Tonart) ist ein lieblicher, auch wohl trauriger Modus; eben so Hypoaeolius.

Zonicus ist von Natur lustig und aufmunternd, eben so Hypojonicus.

Dorius und Hypodorius sind andächtig, ernst und temperirt.

Phrygius und Hypophrygius sind sehr traurig, melancholisch und kläglich.

Der Gesang wurde, wie sich leicht historisch nachweisen läßt, unisono, d. h. ohne Harmonie geführt. Ursprünglich waren die Tonarten bloß Grundformen der Melodien, die mögliche Bedeutung der Tonarten mit Rücksicht auf Harmonie war also noch nicht erschlossen, und kaum ahnte man, welche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks durch die abwechselnde Stellung der Halbtöne sich erreichen lasse. Erst, als man begann Harmonie und Modulation auf die Tonarten zu gründen, und nach dieser zu gestalten, kam ihre volle Bedeutung an den Tag.

Allmählig gediehen im Verlaufe der Jahrhunderte die verschiedenen Tonarten zu einer immer mehr harmonistischen Ausbildung, darin sich besonders das Streben nach Modulation in die nächstverwandten Tonarten kund gab.

Und dieß war auch die Ursache, daß nach Maßgabe der Harmonisirung gewisse Töne der Tonarten chromatische Veränderungen erleiden mußten.

In größern Tonstücken entfernte man sich immer mehr und mehr von den ursprünglichen Typen der Kirchentöne; der musikalische Geist wandte sich immer entschiedener einer durchgeführten Bearbeitung und Hervorhebung der einzelnen Stimmen zu.

Es war dieß das natürliche Ergebniß der einmal eingeschlagenen harmonisch-kontrapunktischen Richtung. So wurde man im Drange, jede Stimme möglichst selbständig auszubilden, allmählig vom harmonischen Strome fortgerissen und über die Schranken der Kirchentöne hinweggetragen.

Die Anwendung der chromatischen Töne zum Behufe der Modulation war aber in doppelter Hinsicht von wichtigen Folgen.

Erstens konnte man jede Tonart auch auf andern Tonstufen darstellen, wie wir unser modernes Dur und Moll auf jeden beliebigen Ton anwenden.

Zweitens dienten die fremden Töne nicht bloß zu Versetzungen, sondern auch zu wirklicher Modulation im Umkreise eines Tonstücks selbst.

---

Pydus ist hart und heftig; Hypolydus ist gelinder, doch ernsthaft, wohl auch lustig.

Mixolydus und Hypomixolydus sind lustig, doch ein wenig temperirt.

So traten nach und nach in Folge der immer zunehmenden Chromatik im sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderte die ursprünglichen Kirchentonarten mehr und mehr vor dem sich allmählig ausbreitenden Systeme des Dur- und Moll-Geschlechtes in den Hintergrund, bis endlich die meisten Kirchenkompositionen in diesen modernen Tonarten gesetzt wurden, und der weltliche Styl die Oberherrschaft über den strengen Kirchenstyl, oder wie man ihn später nannte, über den Styl „*alla capella*“ erhielt.

Mit der eben erörterten Ursache verband sich jedoch noch eine zweite. Der Gregorianische Choralgesang war in einer Zeit entstanden, wo die Musik durchgängig dem Rhythmus der Sprache sich anschloß, und deßhalb auch noch keiner besonderen Zeichen für ihre Längen und Kürzen bedurfte.

In ähnlicher Weise, wie schon der griechische Gesang sich an die Quantitäten-Verhältnisse der Sprache hielt, so wußte sich auch der christliche Gesang mit den zweierlei Längen des alten prosodischen Zeitmaßes zu begnügen. Allein dieser rhythmische Typus konnte nicht immer festgehalten werden, die freieren weltlichen Gesänge und Tänze, deren Entwicklung eine große Mannigfaltigkeit des Rhythmus voraussetzte, durchbrachen die Schranken jener einfachen Verhältnisse. Die Musiker empfanden das Bedürfnis nach zahlreichen und feineren Unterschieden in den Zeitmaßen des Gesanges, als die Metriker ihnen an die Hand gaben.

So entstand nach und nach die *musica mensurala* \*) im Gegensatz zur *musica plana*, dem *cantus choralis*. Letzterer, der *cantus planus*, (auch *firmus*, fester Gesang, von den Franzosen *plein chant*, voller Gesang, wegen der gleichen Gattung der Töne genannt), hatte sich mit zweierlei Tonlängen beholfen, während die *musica mensurala*, durch die Steigerung der musikalischen Bedürfnisse hervorgerufen, sich mehrfacher Zeitlängen bediente.

Aus der Verbindung der beiden besprochenen Momente, dem allmählig wachsenden Streben nach Harmonisirung und Chromatik und der Anwendung der neuen Mensuralgesetze ging die *Figural-*

---

\*) Franco von Köln im Anfange des dreizehnten Jahrhunderts, wird als der erste genannt, der sich mit der Mensuralmusik beschäftigte. (S. Kießewetters S. b. M.)

musik hervor, so daß der Gegensatz zwischen *musica plana* und *musica mensurata* mit jenem zwischen Choral und Figuralmusik, oder auch zwischen *musica sacra* und *profana* zusammenfiel. Anfänglich behaupteten sich wohl beide neben einander, so daß der kirchlichen Choral jene bewahrte, während diese weltlichen Zwecken sich zuwandte.

Leider aber blieb es nicht lange bei dieser Sonderung, denn da die Mensural- oder Figuralmusik im Weltleben nicht hinlänglich lohnende Beschäftigung fand, trachtete sie in den Gottesdienst sich einzudrängen, um mittelst der Kirche ihre Existenz besser zu sichern, was ihr auch nur allzu sehr gelang. Zwar fehlte es kirchlicherseits an Einsprache nicht.

Schon die Kirchenversammlung zu Trier (1227) fand nothwendig, der zunehmenden Verweltlichung des Kirchengefanges entgegen zu treten, und verbot zuletzt allen Geistlichen auf das Strengste, von herumstreifenden Abenteurern (*Vagi scholares, loculatores, Goliarden*) in der Kirche etwas singen zu lassen.

Andere Concilien erließen ähnliche gegen die Einführung der Mensuralmusik gerichtete Verordnungen. Papst Johann XXII. eiferte gegen die Anhänger der neuen Schule, welche nur auf Zeitmaße bedacht, neue Weisen anstimmte, den ernstesten gleichmäßigen Gesang in *semibreves* und *minimas* zersplitterte, die Melodien durch Pausen zerschnitt u. s. w.

In manchen Diöcesen, wie z. B. Köln, Rhon u. a., wurde die Figuralmusik gar nicht geduldet, oder nur unter Einschränkungen erlaubt. Es existiren eine Menge von Hirtenbriefen der Bischöfe von Augsburg, Fulda, Köln, Salzburg, Würzburg u. s. f., worin der Klerus dringend ermahnt wird, der Einführung der Figuralmusik so wie anderer unpassender Weisen sich kräftigst zu widersetzen. —

Nichts desto weniger gewann die inzwischen immer vollkommener sich entwickelnde Figuralmusik einen zusehends gefährlicheren Einfluß.

Aus den rohen Versuchen Huchald's im zehnten, und Guido's von Arezzo im elften Jahrhunderte, mittelst der sogenannten Diaphonie einen Zusammenklang mehrerer Stimmen mit andern Intervallen als der bloßen Oktave durchzuführen, hatte sich allmählig der Kontrapunkt und die Kunst entwickelt, über eine gegebene Melodie (*cantus firmus*) eine oder mehrere andere mit rhythmischen



und melodischen Figuren verzierte Stimmen zu bauen, daher diese Musik Figuralmusik genannt wurde.

Vornehmlich thaten sich in dieser Beziehung niederländische Meister hervor. — So soll Wilhelm Dufay (um 1400) der erste eigentliche Tonsetzer für Figural-Kirchenmusik gewesen sein.

Ihn übertraf später Ockenheim (1420 — 1513), das Haupt der zweiten niederländischen Schule.

Einen noch höhern Grad contrapunktistischer Gewandtheit erreichte des Ebengenannten Schüler Josquin de Prés, oder a Prato genannt, so daß durch Letzteren die künstliche Stimmführung nahezu auf die Spitze getrieben ward. Durch dieses Uebergewicht contrapunktischer Künstelei wurde die Kirchenmusik ihrem eigentlichen Zwecke immer mehr entfremdet.

Die Textworte versanken völlig in dem rastlos weit ausgespannenen Gewebe der Figurationen, und konnten kaum mehr verstanden werden. Das Verhältniß war völlig auf den Kopf gestellt, Zweck wurde Mittel, und Mittel Zweck. Die Textesworte hatten nahezu nur noch die Geltung einer unentbehrlichen Unterlage für die contrapunktische Durchführung der daran geknüpften Melodie. Dazu gesellte sich später der noch verdammlichere Mißbrauch, daß man es selbst in der Wahl dieser Melodien nicht im Mindesten genau nahm, sondern ganz weltliche, gemeinsinnliche Liederweisen ohne Bedenken benützte.

Abermals trat die Kirche der eingeschlagenen verderblichen Richtung entgegen. Auf der großen Kirchenversammlung zu Trient (1562) kam auch die Nothwendigkeit der Reinigung der Kirchenmusik zur Sprache. Es fehlte nicht viel, so wäre die Figuralmusik gänzlich aus der Kirche verbannt worden. Nur die Einsprache einiger Mitglieder und eine Vorstellung, welche Kaiser Ferdinand dagegen überreichen ließ, milderten die Stimmung der versammelten Väter. Es sollte vorerst der Versuch gemacht werden, die Entartung durch einen geläuterten Styl zu beseitigen.

Drei von Palästina zu diesem Zwecke komponirte Messen gefielen so sehr, daß dieser Styl fortan allen Tonsetzern zur Nachahmung empfohlen wurde. Der große Palästina war es auch, der vom Papste Gregor dem XIII. (geb. 1522, gest. 1585) den Auftrag erhielt, den durch allerhand eingeschlichene Mißbräuche unreinigten Gregorianischen Gesang zu corrigiren.

Palästrina unterzog sich dieser Aufgabe in Gemeinschaft mit seinem Schüler und Freunde Giovanni Giubetti, welcher es seinem Meister in der Kenntniß des Gregorianischen Gesanges noch zuvorthat. Die corrigirten Gregorianischen Gesänge wurden in einem Werke zusammengestellt, das von Giubetti unter dem Titel: „Directorium Chori ad usum sacrosanctae basilicae vaticanae et aliarum cathedralium et collegiarum ecclesiarum collectum“ im Jahre 1582 zu Rom herausgegeben wurde, und daselbst noch heutzutage als das einzige rechtmäßige Gesangbuch gilt. Der Beifall der Sachverständigen und die Nachfrage nach diesem Werke war so groß, daß schon im Jahre 1589, dann im Jahre 1600, und so auch später von Zeit zu Zeit immer neue Auflagen davon nothwendig wurden.

Allein auch die durch den *stilo alla capella* bewerkstelligte Restauration vermochte dem bereits zu weit vorgeschrittenen Verderben, vornehmlich aber dem immer mehr der Verweltlichung sich zu neigenden Kunstgeschmacke auf die Länge nicht wirksam zu widerstehen.

Gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts führte *Via dana* seine sogenannten Concerte, und ein Jahrhundert später *Corelli* die Streichinstrumente in die Kirche ein. Auf die gewaltigen Glaubenskämpfe des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts folgte im achtzehnten eine Lethargie im kirchlichen Leben, die nicht anders als lähmend auf die religiöse Tonkunst wirken konnte.

Die weltliche Musik gewann von Tag zu Tag immer mehr Boden, und bei dem Mangel an Wachsamkeit von Seiten der kirchlichen Obern gelang es ihr vollends, die Herrschaft auch in der Kirche an sich zu reißen und den alten ehrwürdigen Kirchenstyl zu unterdrücken. Dieß wurde ihr um so leichter, als der Reiz der Neuheit und die Kunst, den Sinnen zu schmeicheln, ihr die Stimmen der Einen gewann, während die Andern sich durch die Maske der angeblichen religiösen Absicht berücken ließen, als handle es sich aufrichtig nur darum, den Gottesdienst durch die neuen reichern Mittel zu verherrlichen.

In den größern Kirchen, deren Mittel es gestatteten, Musikchöre zu halten, wurde der deutsche Kirchengesang nach und nach ganz ausgeschlossen; der Gregorianische hingegen auf ein Minimum beschränkt, um möglichst Raum für die figurirten Messen, Vespere u. s. w. zu schaffen.

Bald wurde Alles, was im Theater als wirksam sich erwiesen hatte, in die Kirche verpflanzt, wozu auch der Umstand nicht wenig beitrug, daß die Hofkapellen zugleich die Theater- und Kirchenmusik zu versehen hatten.

Auf solche Weise kam es namentlich in Italien und Frankreich so weit, daß in der Kirche zur gottesdienstlichen Feier wirkliche Opernmusik aufgeführt wurde.

Durch derlei sich mehrendes Skandal fand sich endlich in unsern Tagen der hl. Vater, Papst Pius IX. bewogen anzuordnen, daß eine Kommission zur Verbesserung der Kirchenmusik niedergesetzt und einstweilen die Instrumentalmusik aus den Kirchen gänzlich verbannt wurde. Leider scheinen die Zeitumstände die Durchführung dieser Anordnungen verhindert zu haben.

Möchte doch bald aller Orten ernstlichst gewürdigt werden, welchen unberechenbaren Einfluß die Verweichlichung und Verflachung des Kirchengefanges nicht nur auf den musikalischen Geschmack, sondern auf den sittlichen Zustand, auf das religiöse Leben des Volkes ausübt.

Es ist nicht zu läugnen, daß allen Jenen, welche gewohnt sind Musik nur in unserem modernen Tonsystem zu hören, die streng diatonische Form der alten Kirchengesänge fremdartig, seltsam, selbst hin und wieder hart scheinen muß. Der Gegenstand träte noch schroffer hervor, wenn man sie etwa im modernen Styl harmonisirte.

Dagegen werden bei Jenen, deren Gehör und Gemüth durch den modernen Kunstgeschmack noch nicht ganz verwöhnt wurde, die nach dem alten Systeme harmonisirten Choräle, Motteten u. s. w. stets eine eigenthümliche, erhebende und läuternde Wirkung hervorbringen.

Der Charakter aller alten Tonarten ist ernst, würdevoll, feierlich, und rein von allem sinnlichen Beigeschmacke. — Jeder Ton hat darin seine eigenthümliche Bedeutung, seinen typischen Sinn; jede Tonart gewährt eine Grundlage, um die besondere Stimmung irgend eines Textes entsprechend auszudrücken, sobald der Komponist nur richtig zu wählen verstand.

Hierin liegt auch der Grund, weshalb die Gregorianischen Gesänge bei aller schlichten Einfachheit dennoch eine große Mannigfaltigkeit darbieten; denn die Melodien spiegeln den Sinn des Textes auf das Getreueste zurück, so daß Text und Melodie stets vollkommen Eins und wie aus einem Gusse geformt sind. Verlangt man aber überhaupt von dem Dichter, daß er Gedanken und Gefühle in

der reinsten, schönsten und anmuthigsten Sprachform ausprägen, und schließt sich hieran die Aufgabe des Komponisten, diese Gedanken und Gefühle durch die Musik zur lebendigen Anschauung zu bringen, um auf solche Weise die Herzen der Zuhörer zu gleichen Stimmungen zu beseelen: so können die Gregorianischen Gesänge sich rühmen, diese höchste Aufgabe auf das Vollkommenste gelöst zu haben. Ja, selbst die uns so ungewohnte unifone Form mußte von eigenthümlich ergreifender Wirkung sein, und bot überdies, wie Nägeli treffend bemerkt, den Vortheil, daß Tausende von Menschen mitsingen konnten, ohne singen gelernt zu haben.

Das höchste Ziel des Gesanges ist das, die Gefühle des Herzens in Wort und Ton zu offenbaren, und gleiche Gefühle in den Herzen der Zuhörer zu erwecken, fromme Empfindungen auszudrücken, und die Gläubigen zur Andacht, zur Erhebung des Geistes zu Gott zu stimmen. Diese Aufgabe ist es, die vom Gregorianischen Gesange, so wie überhaupt vom Choralgesange im Dienste der Kirche vollkommen erreicht wird.

Anmerkung. Ob schon wir bisher mehrere Citate der Kirchenväter und anderer Autoritäten angeführt haben, die sich begeistert für den Choralgesang aussprachen, können wir doch nicht umhin, insbesondere eine Stelle aus den Bekenntnissen des hl. Augustinus hervor zu heben, die so lautet: „Die Stimmen floßen in meine Ohren, Wahrheit wurde in mein Herz geträufelt, und das Gefühl der Andacht strömte in süßen Thränen der Freude über!“ Es sind dieß Worte eines Mannes, den ein bis dahin nie Geahntes überwältigt und die innersten Tiefen seiner Seele erschüttert hat.

---

### III. Der gegenwärtige Zustand der Kirchenmusik und seine Ursachen.

Blick auf den Charakter der modernen Kirchen-Kompositionen.

Es waltet, wie ein geistreicher Denker bemerkt, in unserer heutigen Kirchenmusik keineswegs jenes religiöse, tief innerliche Gefühl des Heiligen und Mysteriösen, das in seiner musikalischen Erscheinung innerhalb seiner selbst ruhen bleibt, und in welchem das Centrum aller einzelnen religiösen Bestimmungen zu suchen ist, nämlich die wiedergewonnene Einigung des Göttlichen und Menschlichen, die sich in allen religiösen Beziehungen des Menschen reflectirt, und die auch in der ihr eigenthümlichen Harmonie der Töne als ein In sich selbst-Kreisen der Harmonie sich abspiegeln soll.

Vielmehr ist es das Gebiet der auf vorübergehende menschliche Zustände der Heiterkeit, Trauer, des Schmerzes u. bezogenen Empfindungen, auf welchem die heutige Kirchenmusik im Allgemeinen sich bewegt.

Es sind, so zu sagen, zwei Seiten an der Lyra unsers Herzens: Eine, durch die uns das eingepflanzte religiöse und übernatürliche Gefühl des Glaubens kann rege gewacht werden; eine andere, welche für die ganze Tonleiter der irdischen und sinnlichen Richtung des Gefühlslebens in Schwingung versetzt wird.

Beide bringen daher wesentlich verschiedene Grundstimmungen hervor, indem die eine den Menschen mit den Schauern heiliger Ehrfurcht erfüllt und mit ihren Flügelschlägen seinen Geist in das Reich des Lichtes, in die lebhaft empfundene Gegenwart Gottes empor trägt, während die andere ihn mitten in dem bunten reizenden Wechsel einer vorgänglichen, mit Lust, Freude und Weh spielenden Welt hinein versetzt. Beide in lebendige Schwingung zu bringen und mit Hilfe

der einen oder andern dem Menschen entweder zu Gott, zum Uebernatürlichen, oder zur Welt, zum Sinnlichen, die vortwaltende Richtung zu geben, dazu besizt die Tonkunst durch ihre vielseitige Gestaltung in Melodie, Harmonie und Rhythmus eine besondere Macht.

Und deßhalb geschieht es auch in der That, daß sie Kraft ihrer entgegengesetzten Beziehung auf das menschliche Gemüth in zwei Hauptformen, nämlich: in die tiefere, religiöse, d. i. Kirchenmusik, und in die irdisch sinnliche und weltliche Musik auseinander geht.

Die religiöse Musik hat nun namentlich in der Kirche beim Gottesdienste, zu welchem sie ihrem Wesen nach gehört, von ihrer Entstehung an bis in's siebzehnte Jahrhundert ihre ursprüngliche Reinheit zu erhalten gesucht, dieselbe aber dennoch immer mehr und mehr verloren. Dagegen verbreitete sich die opernmäßige Melodie und der concertirende Styl mit unglaublicher Schnelligkeit und Reiztheit innerhalb der geheiligten Mauern der Kirche.

Schon im vorigen Jahrhunderte äußerte sich hierüber Abt Gerbert in der Vorrede zu seinem oben erwähnten Werke: „*De cantu et musica sacra etc.*“ in folgender Weise: Zwar haben sich auf dem Gebiete des viestimmigen oder Figuralgesanges, der neben dem einstimmigen Chorale allmählig emporgekommen ist, auch vor dem schon zuweilen schädliche Auswüchse erzeugt; aber zu einer solchen Entartung, die sich in Tönen der nacktesten Sinnlichkeit, der zügellosesten Schwelgerei offenbart, wie sie an den kirchlichen Compositionen seit meinen Lebzeiten haftet, zu dieser Ungebührlichkeit hat sich die Musik, die sich eine religiöse nennt, seit den Tagen des ersten Christenthums noch nie verirrt. — So weit ist sie gesunken, die reine Tochter frommer begeisterter Männer, daß sie eine Vuhlerin sinnlich entflammter Ohren wurde. —

Es scheint nunmehr dem Uebel nicht mehr anders Einhalt gethan werden zu können, als wenn die oberste kirchliche Autorität selbst einschreitet und dem mit Füßen getretenen Kultus seine erhabene Größe, den entweihten Heilighümern ihre Lauterkeit mit eigenen Händen wieder zurückgibt.

Ohne Zweifel jedoch wird kein Mittel diesen Uebelständen abhelfen, so lange noch jeder Musiker seine Messe eiligst in die Kirche tragen und dort hören lassen darf; so lange der fortwährenden Verwechslung zwischen Kirchen- und Theaternmusik keine feste Gränze gesteckt wird, so lange es ein Hauptzweck der heutigen Musiker ist,

nur neugierige, vergnügungsfüchtige Ohren zu unterhalten, und dafür Bewunderung und Lobsprüche von Unverständigen zu erlangen.

Es ist darum dringend nothwendig, daß, gleichwie der Choral im Wesentlichen sich selbst gleich geblieben ist, so auch die vielstimmige Musik wieder ihre ernste würdige Gestalt erhalte, daß sie also nicht mit einem weltlichen Beiwerke behaftet bleibe, welches die Würde und Hoheit des Gottesdienstes entehrt. Allein was geschieht? — Eine nie erlebte Anzahl von Musikern streckt heutzutage ihre unreinen Hände nach dem Heiligen aus, Alle zum voraus in dem ungeheuern Irrthum befangen, daß sie zwischen geistlicher und weltlicher Musik nicht einmal theoretisch einen Unterschied annehmen mögen. Was Wunder, wenn die alten Gesänge unter der Hand dieser ungeweihten Künstler immer mehr und mehr verschwinden, während in manchen gebildeten Theatern das Orchester einen weit ernstern, würdigeren Charakter bewahrt, als der Musikchor in gar vielen Kirchen zu unsern Zeiten? —

Scheint es doch, als meinten die heutigen Komponisten jenes einfachen Gesanges sich schämen zu müssen, der die einzige Zierde der Kirche in den schönsten Zeiten ihres Flores gewesen ist!

„Wahrlich,“ ruft Herbert aus, „es gibt keinen Gegenstand im Kreise der kirchlichen Disciplin, der eine ähnliche Umwandlung seit den ersten christlichen Zeiten erfahren hätte, wie der Gesang und die religiöse Musik. Nachdem diese in den Tempel der Christen Eingang gefunden hatte, bewahrte sie über tausend Jahre eine bescheidene Haltung, bis sie in unsern Zeiten plötzlich anfing, alle Heiligthümer mit unziemlichem Singsang anzufüllen, Ohren und Gemüth zu betäuben, und statt den Geist, wie es ihr Zweck verlangt, zu Gott zu erheben, ihn vielmehr von dieser Richtung abzuwenden, und alles Interesse einzig ihren eigenen Künsteleien zuzuwenden.“

Aber freilich konnte das nicht anders geschehen, wenn, wie die jetzige Sitte es mit sich bringt, so viele Stimmen mit einer Masse Instrumente zusammen wirken und ein Durcheinandertwogen hervorbringen, wie es kaum hunder und verwirrender sich ersinnen ließe. Ja, es thut wahrlich Noth, die Kirchenmusik aus diesem tiefen Verfall empor zu heben, und sie wieder zu ihrem wahren Verufe zurückzuleiten. Zwar gefällt man sich darin, in ihrer gegenwärtigen Gestalt die Blüthe und Vollendung aller Musik zu hören. Aber gesetzt auch, sie habe in technischer Beziehung die vor ihr liegenden

Entwicklungsstufen noch so weit überflügelt, so ist sie doch ihrem Wesen nach nicht das, was sie sein soll, nicht religiöse Musik, vielmehr so sehr das Gegentheil, daß sie sogar von den alten Heiden aus ihren Tempeln vertrieben worden wäre.

Mein einziger Wunsch zu Gott ist, daß es mir mit meinem Buche gelungen sein möge, dieß Verderbniß einigermaßen zur Erkenntniß zu bringen und hiermit einen Anstoß zur gründlichen Heilung des Uebels zu geben!" So schließt der edle Herbert.

Freilich stellen sich, wie er zuletzt sich selbst gestehen muß, der Erfüllung dieses Wunsches gar viele Schwierigkeiten entgegen, so daß man im Angesichte dieser Hindernisse leicht versucht werden könnte, alle Hoffnung aufzugeben; denn nicht nur sei es der Zeit verborgen, daß ihre Musik so tief im Argen liege, sondern sie wende auch dieser Bettlerin ihren vollsten Beifall, ihre zärtlichste Liebe und Pflege zu. Möchte uns Gott bald Hilfe senden! — Ja, rufen wir dem verehrungswürdigen Fürstbiste nach; auch jetzt in dem sogenannten aufgeklärten Jahrhunderte, wo Alles nach Licht und Fortschritt ringt, liegt die Kirchenmusik nicht minder im Argen, und man liebkoset noch immer diese armselige Bettlerin, die sich mit den Feten kleidet, welche der Opernmusik entfielen, und dennoch als eine stolze Herrin in unsern Gotteshäusern sich breit macht. Wir müssen wahrhaftig gestehen, daß wir noch immer die Augen nicht aufgethan, das falsche Flitterwerk weggerissen und wieder nach den alten Schätzen gesucht haben. Man hat sich häufig über die Geschmacklosigkeit unserer Tage geärgert, welche die alterthümlichen Kirchenhallen einer noch glaubenserfüllten Zeit mit moderner weißer Tünche überzog und das Barocke an die Stelle edler Kunstwerke setzte; man hat auch längst angefangen, jenen verunstaltenden Ueberzug, so wie Alles, was ein geschmackloses Jahrhundert dem Style jener Bauwerke Widersprechendes hinzugefügt hat, wieder zu entfernen.

Das musikalische Urtheil unserer Zeiten hingegen ist noch nicht so weit gereift, um einzusehen, wie sehr das liturgische Gebäude verunstaltet werde, wenn zwischen dem in alter Weise celebrirenden Priester der römischen Kirche am Altare und dem wesentlich dazu gehörigen Chöre in Tendenz und Styl der schreiendste Widerspruch herrscht.

Welcher Unsinn, die heterogensten Bestandtheile zu Einem Ganzen zu verbinden, den wesentlichen Schmutz eines alterthümlichen



Gebäudes abreißen und es dafür mit bunten Tappeten einer Kleinkunst, tändelnd spielenden Zeit behängen zu wollen.

Selbst die Meisterwerke musikalischer Komposition unserer Zeit passen in die Kirche so wenig, wie etwa das Firsaikrosterium eines griechischen Tempels auf einen gothischen Münster, oder der Kopf eines Apollo zur Statue des Evangelisten Johannes.

Die ehrwürdigen Gesänge eines Palästrina u. A. sind der wärmste Erguß eines für den Himmel glühenden Gemüthes, in Formen, die allein dazu geschaffen wurden, das Lob Gottes zu verkünden, und welche daher allerdings nicht geeignet sind, sich dem Weltleben und den Sinnen der Lust dienend anzuschmiegen.

Hingegen tragen unsere pretibösen modernen Kirchenkomponisten nicht das mindeste Bedenken, ob sie wohl mit den nämlichen vulgären, weichlichen, üppigen Melodieführungen, Harmonieführungen und Kadenzgen eine Gemeinde christlich würden erbauen können, mittelst deren sie den Abend vorher im Dienste der Weltlust die Sinne aufzustacheln, zu blenden und in wollüstigen Taumel zu versenken gesucht hatten.

Muß es nicht widersinnig, ja völlig empörend erscheinen, wenn für die Kirche Komponisten schreiben, für deren blasirten Geist ein *Benedictus qui venit in nomine Domini* oder das *Agnus Dei* u. s. w. längst seine wahre Bedeutung verlor? Solcher gar nicht zu gedenken, denen offenkundig das Christenthum nur Vergerniß und Thorheit ist. Und wenn Andere zwar noch von gläubigerer Gesinnung erfüllt sind, und in ihrer Weise Gott zu dienen beabsichtigen, indem sie auch einmal daran gehen, eine Messe zu komponiren — dagegen durch ihre stümperhaften Arbeiten eine gänzliche Verursachung für eine solche Aufgabe an den Tag legen, dergestalt, daß ihre Musik wie eine Parodie auf die Textesworte sich ausnimmt, so tragen auch sie trotz aller ihrer guten Meinung nur dazu bei, das Unheil und den Wirrwarr zu vermehren.

Auf solche Weise geschieht es, daß, was man so unsere heutige Kirchenmusik nennt — unsere figurirten Messen, Vespere u. s. w. in Wahrheit eher Salon-, Kammer-, Konzert- oder Opern-Musik — kurz Alles, nur nicht Kirchenmusik ist. Man höre nur eine mit allen Instrumenten ausgestattete solenne Messe, und frage sich, die Hand aufs Herz gelegt: was es zwischen einer solchen Messe und einer modernen Oper für einen wesentlichen Unterschied gebe? —

Mit Recht bemerkt der Kanonist Van Espen: „Muß nicht jeder, der die Kirchengänger an Sonn- und Festtagen, wo gewöhnlich auf dem Chore musicirt wird, eines ernsteren Blickes würdigt, sich selber gestehen: dieses Volk sei nicht um der Kirche willen, sondern um des musikalischen Sinnengenusses und Ohrentigels hierher gekommen. Kein Wunder dann, wenn, wie man so oft Gelegenheit hat, zu bemerken, gar Mancher von den Anwesenden in der Kirche irgend ein leichtfertiges Duett, eine Arie, ein Terzett lächelnden Mundes anhört und mit gierigen Zügen einschlürft? — Es fehlte nur noch, daß man dergleichen Produktionen durch laute Beifallsbezeugungen, durch Applaudiren und *Da capo* rufen lohnte, um die ohnedieß schlecht verhehlten innern Zustände offenkundig zu machen.

Wenden wir uns von dieser allgemeinen Betrachtung zu einer specielleren Erwägung des Charakters der modernen Kirchenmusik, und werfen wir einen Blick auf den Bau und die Führung, so wie auf das innere Gepräge der musikalischen Motive in unsern solennen Messen, Gradualen, Offertorien u. s. w., so ergibt sich noch unzweideutiger, daß es eben nur ein opernhafte, melodisch concertantes Unwesen ist, was durchgehend das vorherrschende Element in unserm heutigen Kirchenstyle bildet. Zuvörderst drängt sich schon der oberflächlichen Betrachtung auf, wie selten man darin wahrhaft polyphonen Sätzen begegnet. — Tutti wechseln mit Soli, hingegen wetteifern wieder Singstimmen mit Instrumenten.

Zeigt sich schon in diesem Umstande, daß wir es hier mit einer Uebertragung des Opernstyles zu thun haben, so wird uns diese Ueberzeugung noch näher gelegt, wenn wir die Natur des Opernstyles selbst, und was dadurch geleistet werden soll, in Betracht ziehen. Der Opernstyl ist zumeist der reine Erguß subjektiver Stimmungen durch das Medium der Monodie. Die moderne Monodie oder Melodie besteht nämlich in einer Tonfolge diatonisch-chromatisch-harmonischer Grundlage, die in ihren Formungen mitunter auch wohl contrapunktistisch kanonisch auftritt. Aus diesem Materiale bildete die moderne Musik ihre Figurationen, Passagen, Gänge, Sätze u. s. w. im Gegensatz zu dem alten Choral- und Figuralgesange. Durch diese Erweiterung der Kunstmittel wird der Musik ein ungemein größerer Spielraum für den Ausdruck der kleinsten Bewegungen und individuellsten Nuancen des Gefühlslebens eröffnet. Und in der That liegt in diesem partikularistischen Eingehen

auf die individuellsten subjektivsten Gemüthsstimmungen eine charakteristische Eigenthümlichkeit der neueren Musik, so wie anderseits diese Richtung, sobald sie einmal eingeschlagen war, sich immer mehr ausbilden mußte, da das Gefühlsleben in dem Maße sich mit desto lapriciöseren Forderungen an die Musik wandte, je mehr die Möglichkeit gegeben schien, durch sie zu einem entsprechenden Ausdruck zu gelangen. Diese Möglichkeit fand sich einerseits in der Schmiegsamkeit der chromatischen und melismatischen Elemente der Tonbildung, anderseits in der erweiterten und verfeinerten Gliederung des Rhythmus, der nothwendig aus seiner frühern Einfachheit im Chorale und Kontrapunkte heraustraten, und zu mannigfaltigeren und complicirteren Formen sich entwickeln mußte, damit die melodische Conception fortan möglichst frei und ungebunden nach ihren eigenen Pulsschlägen sich fortspinnen könne.

Indem nun durch die moderne künstliche Ausbildung des rhythmischen Theiles der Musik der langsame gleichförmige Gang des Chorales und die systematische Gebundenheit des Kontrapunktes in eine Mannigfaltigkeit kleiner rhythmischer Unterschiede sich auflöste, mußte noch eine andere wichtige Folge sich ergeben. Denn das nun entstehende bunte Gemenge differenter Rhythmen ließ sich nicht leicht auf viele Stimmen vertheilen, sondern mußte mehr auf eine der Hauptstimmen sich zurückziehen, welche sodann als melodieführende Oberstimme auftritt, eine Rolle, die gewöhnlich dem Sopran oder der ersten Geige zu Theil wird. Daher die oben gerügte Seltenheit wahrhaft polyphoner Sätze in den neueren Compositionen. Dieß ist nun den Hauptumrissen nach das Material, welches sich zur Verfügung stellte, sobald man darauf ausging, die subjektivsten Erscheinungen des Gefühlslebens, wie sich dieses in den mannigfaltigen Affekten und Leidenschaften der Furcht, Hoffnung, Sehnsucht oder des Stolzes, der Liebe und des Hasses offenbart, in dem flüchtigen Mittel des Tones und des Zeitmaßes sich ausdrücken zu lassen.

Für die Opernmusik war diese Entwicklung der durch Monteverdi und Carissimi im siebzehnten Jahrhunderte begründeten Monodie allerdings ein unschätzbare Gewinn, da die dramatisch-musikalische Darstellung ohne diese neue Gestaltung sich niemals zu ihrer dormaligen Höhe hätte erheben können. Dadurch aber ist keineswegs ausgeschlossen, daß die an sich höchst werthvolle Vervollkommnung des Melodischen allsogleich sich verderblich erwies, sobald

sie auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik sich geltend machte, ja in diesem vollends zur Herrschaft gelangte.

Daß aber dieses in der That der Fall ist, läßt sich nicht bestreiten, wiewohl vielleicht Manchem auf den ersten Blick scheinen dürfte, als trügen unsere Messen, weil vierstimmig, vermöge dieser harmonischen Konstruktion, doch ein kontrapunktisches Wesen an sich.

Allein das Charakteristische des modernen vierstimmigen Satzes liegt gerade darin, daß er vom Principe der Melodie durch und durch beherrscht wird, so daß alle Stimmen in eine unterschiedslose harmonische Masse zusammenrinnen; ein Gebahren, das man in neuerer Zeit Homophonie nennt, im Gegensatz zur Polyphonie, als derjenigen Satzweise, in welcher jede Stimme nach einem selbstständigen Ausdrucke strebt. Vergleichen wir einmal, um uns dies lebendig zu vergegenwärtigen, einen Händelschen Chor, etwa das Halleluja im „Messias“ mit einem Kyrie oder Venediktus in irgend einer unserer modernen Messen, so werden wir finden, daß, während dort jede Stimme ihren selbstständigen Gang verfolgt, dabei aber dennoch dem gemeinschaftlichen Zwecke des Ganzen sich unterordnet, hier der Diskant oder die erste Violine dergestalt die Hauptstimme führt, daß in der von ihr vorgetragenen Melodie vollständig der ganze Zweck, die ganze Idee des Tonstückes liegt, alle übrigen Stimmen jedoch zu ihr sich bloß begleitend verhalten, und deren ganze Bedeutung darin aufgeht, die harmonische Ausfüllung zu bilden. Daher selbst, wenn alle andern Parts wegfielen, der Diskant dennoch ein für sich fertiges, sich durch sich selbst bewegendes Ganzes darstellen würde, das unabhängig von allen andern Stimmen bestehen könnte. Dazu ist noch größtentheils die Harmoniefolge ziemlich oberflächlich und leicht, meist in den gewohnten Schritten der beiden Dominanten.

Es scheint oft gar kein Bedürfnis vorhanden, mannigfaltige Verschlingungen und eine tiefere Begründung sich zur Aufgabe zu machen, ein Problem, dessen Lösung allerdings eine gründlichere musikalische Kunstbildung erfordern würde, als in der Regel zur Verfügung steht.

Was nun von dieser Seite an gebiegener kontrapunktischer Konzeption unseren Komponisten abgeht, das suchen sie durch pikante Mittel zu ersetzen, nämlich durch den Reiz des Rhythmus, durch üppige Instrumentation gaukelnder Violinen, schwindsüchtiger Flöten,

Inarrender Jagote und im Fortissimo schmetternder Pauken und Trompeten, durch neckische, hüpfende, theatralisch-tendenzlose Weisen, und alle die andern Tausendkünstlerstücke, an denen die moderne Musik so reich ist. Wie aber, wird man uns einwenden, besitzen wir denn nicht eine bedeutende Zahl von Kirchenkompositionen, mitunter auch von würdigen Meistern, die eine Fülle künstlich kontrapunktischer Sätze, Fugen, Kanons und thematischer Verknüpfungen enthalten?

Wir stellen diese Thatsache nicht in Abrede, und sind gern bereit, das Echte und Gediegene überall anzuerkennen, aus welcher Zeit es uns immer entgegentrete. — Doch können wir nicht umhin, dabei auf ein anderes Extrem aufmerksam zu machen, welches der Kirchenmusik nicht weniger geschadet hat, als die Nichtigkeit des melodischen Klingklangs. Es ist die Sucht, seine kontrapunktische Gelehrsamkeit zur Schau zu tragen, und die Gewandtheit, mit allein von der Theorie dargebotenen Mitteln beliebig umzuspringen. — Aber der Zweck der Kirchenmusik ist nicht der, Gelegenheit zu thnenden Rechnungsexempeln zu geben, und dadurch, daß Jemand ein paar Fugen oder Kanons regelrecht nach der Schablone zusammenzuflechten vermochte, hat er noch keineswegs seinen Beruf für die Kirchenkomposition beurlundet. Leider aber waltet bei Vielen das Mißverständnis, als sei der Unterschied zwischen Kirchen- und Profan-Musik nur ein vorzugsweise technischer, und bestände etwa bloß darin, daß jene dem sogenannten strengen, diese dem freien Style angehöre, so daß man nur darauf zu achten hätte, daß man die Dissonanzen genau nach den Forderungen der Theorie behandle, sich lediglich dieser oder jener Afforde bediene, u. dgl. m. Es zeigt sich in dieser Verwechslung des Formellen mit dem Wesen abermals der besprochene Mangel an Einsicht in die wahre Bedeutung der Kirchenmusik; ein Mangel, der leider nicht bloß bei dem Trosse der handwerksmäßigen Kirchenmusik-Skribenten, sondern bei den gefeiertesten Tonsetzern der neuern Zeit nicht selten fühlbar wird. Je größeren Anspruch aber diese neueren Heroen der Tonkunst auf unsere Bewunderung haben, desto gefährlicher muß unter Umständen das von ihnen gegebene Beispiel werden, und desto mehr Pflicht dürfte es daher sein, im Interesse der Kirchenmusik offen auszusprechen, daß auch sie keineswegs durchgängig von den gerügten Fehlern sich frei erhielten, und mithin nicht unbedingt als Muster in dieser Richtung gelten

dürfen. Wir erlauben uns, dieses Manchem vielleicht ungerecht dünkende Urtheil mit einigen Beispielen zu belegen. So wird man schwerlich rechtfertigen können, wenn Mozart im *Dona nobis pacem*, da wo die Kirche für den reuigen Sünder um Frieden der Seele fleht, mit einem Rondo allegretto in einer Weise schließt, wie etwa eine Gaudlerin in den verführerischsten Wendungen sich unsern Blicken entzieht, oder wenn der oft tändelnde J. Haydn sein *Salve Regina* mit einem übermäßigen Sextakkord beginnt, wenn er ferner in seiner zweiten Messe in C-Dur im *Agnus Dei* das Herzklopfen durch Paukenschläge schildert, oder in seiner dritten Messe D-Moll im *Benedictus* das *qui venit* mit dem Rufe schmetternder Trompeten begleitet, gleich als handelte es sich um den Einzug eines Kavalleriekorps durch die Thore der Stadt. In welchen bunten, träumerischen Lärm des Concertsaales führen uns die Messen Cherubini's, Beethoven's und Anderer zurück; wie oft geht das *Kyrie*, *Gloria* des Chores fast ganz unter in einem phantastischen, gleichsam von Gnomen, Elfen oder andern Klopfegeistern erregten wirr durcheinander kreisenden Getöse der Instrumentalmusik, und wie, ist eben dieser Chor so zerrissen, so bedeutungslos und so gedrückt und gefesselt unter dem Geschrei der Instrumente! — Der Zweck aller katholischen Kirchenmusik ist Anbetung, Lobpreisung und flehende Anrufung des Herrn in Psalmen und Hymnen. Darein haben sich Priester und Chor zu theilen, und die Melodie ist immer an den Text gebunden.

Instrumente sind nur insoferne zu dulden, als sie als Stützen des Gesanges den Chor leiten und kräftigen. In der päpstlichen Kapelle in Rom ist daher nicht einmal eine Orgel zu finden.

Alle Musik ist als unartikulierte Tonsprache in sich zunächst nur Ausdruck des Gefühles, nicht des Gedankens. Sie hat daher mit dem Gefühle dieß gemein, daß sie leicht in's Unbestimmte, Gränzenlose schweift. Deshalb ist auch alle Musik ihrem innersten Wesen nach romantischer Natur, und dieser ihr angestammte Charakter wird sich am unzweideutigsten dort beurfunden, wo sie als reine Tonsprache auftritt, also in der Instrumentalmusik. Hiernach ist klar, daß, wo die Instrumentalmusik sich mit voller Selbstständigkeit zu bewegen und ihrem innersten Zuge zu folgen Gelegenheit erhält, sie einer ganz entgegengesetzten Tendenz zustreben muß, als diejenige ist, welcher die Kirchenmusik sich unterzuordnen die Verpflichtung hat. Denn nicht

das Hellbunkel einer fessellos im Gränzenlosen spielenden Fantasie ist die Heimat des echten Glaubens, sondern der klare, lichte, entschiedene, unverrückbar bestimmte Gedanke. — Soll daher die Musik dem Bekenntnisse des Glaubens dienend zur Seite gehen, so muß ihr romantischer Grundzug unter die Zucht des ernstesten, fest abgegränzten Gotteswortes gestellt werden. Die wahre Kirchenmusik wird also vorwaltend dem Worte treu sich anschmiegende Vokalmusik — und nur so weit, als es schlechterdings unerlässlich ist, Instrumentalmusik sein dürfen. Wenn demnach dermalen gerade das umgekehrte Verhältniß herrscht, so wird eben dadurch bestätigt, daß unsere Instrumentalkirchenmusik nichts weniger als wahrhaft religiöse Musik ist. Wohl scheint sie bis in den Himmel zu reichen, in der That bleibt sie aber von den Banden sinnlicher Romantik niedergehalten, gefangen in den Regionen des Irdischen.

---

#### IV. Die Orgel und das Orgelspiel.

Nachdem wir eben das Wesentlichste über den Mißbrauch der Instrumente in der Kirche bemerkt haben, erübrigt uns nur noch einen Blick auf das Instrument aller Instrumente, nämlich auf die Orgel zu werfen.

Die Orgel ist unstreitig dasjenige Instrument, welches nicht nur zuerst in die Kirche eingeführt wurde, sondern auch in der That die geeignetsten und wirksamsten Dienste für die Unterstützung des Gesanges zu leisten fähig ist.

Nachdem im 15. Jahrhunderte von einem Deutschen, Namens Bernhard zu Venedig das Pedal erfunden war, fand ihre Einführung in die Kirchen wenig Widerstand mehr.

Wie und wann die Orgel beim Gottesdienste und namentlich beim Choralgesange in Anwendung kommen sollte, darüber wurden mancherlei Verordnungen von Concilien und Synoden erlassen. So z. B. enthält das Concil von Cambrai (1565) folgende Vorschrift: Den Gebrauch der Orgel gestattet die Synode insoweit, als derselbe nach den Anordnungen und nach dem Willen der Synode von Trient zulässig ist, oder mit andern Worten: Dem Orgelspiel muß jede leichtfertige Spielweise fern bleiben. Eine Synode von Constanz (1609) stellt fest: Beim Gottesdienst darf nur jene Art von Gesang, und jene Art von Orgelspiel zugelassen werden, welche die Andacht nicht beirrt.

Ein zu Augsburg abgehaltenes Concil ertheilte folgende beherzenswerthe Vorschrift mit besonderer Rücksicht auf die Organisten: „Zu bedauern ist es, daß auf der Orgel nur zu häufig schlechte Melodien abgespielt werden. Darum soll ein für allemal geboten sein, daß kein ausgelassenes Spiel das Volk in seiner Andacht störe, daß nicht eine fremdartige und unwürdige, aus gemeinen weltlichen Liedern entlehnte Musik die so leicht aufgeregte Sinnenlust wecke, an-



statt mit frommen, dem eigentlichen Zwecke entsprechenden Weisen die Stimmung der Andacht zu fördern.“

Ähnlich lautet ein Dekret der Synode von Köln (1605), worin verfügt wird: „Wir wünschen, daß in das Orgelspiel, welches zur Erweckung frommer Gefühle dienen soll, sei es bei der Messe, bei der Vesper oder dem Chordienste, nichts Unedles, nichts Ausgelassenes sich einschleiche. Uebrigens gebieten wir dem jeweiligen Chöre die Versifeln, Responsorien u. nicht der Orgel zu überlassen.“ Eine merkwürdige Verfügung der Provinzial-Synoden zu Trier (1549) gebietet ausdrücklich: „Während der Wandlung und von da bis zum Agnus Dei hat die Orgel zu schweigen.“

Und in der Kölner Synode vom Jahre 1651 wird ausgesprochen: „Während der Konsekration soll die Seele ausschließlich auf diesen hochheiligen Akt gerichtet bleiben, daher auch durch nichts von der hohen Betrachtung dieses Geheimnisses abgezogen werden. Orgel und Chor müssen sich demnach dabei schweigend verhalten.“

Eine zu Münster abgehaltene Synode vom Jahre 1655 schärft in ihren Dekreten den Organisten ein, sich bei ihrem Spiele keiner Melodien zu bedienen, die einen weltlich leichtfertigen Charakter an sich tragen.

In einer an den gesammten Episkopat vom Papst Benedikt XIV. (1749) erlassenen Enchiklia wird auf die Anfrage: ob die musikalischen Instrumente in der Kirche beizubehalten seien, erwidert: für Abschaffung aller Instrumente spreche zwar sowohl die Einrichtung der päpstlichen Kapelle, als auch die Gewohnheit der Lyoner Diöcese, die sich mit der Anwendung musikalischer Instrumente nie befreundet konnte; dennoch gäbe es eine große Anzahl von Freunden der Orgel und anderer Instrumente, die für deren Beibehaltung und fernern Gebrauch auf's Eifrigste sich zu verwenden pflegen.

Darum sei ein unbedingtes Verbot dieser Instrumente nicht rathlich, wenn sie einmal durch langjährige Übung in einer Kirche heimisch geworden. — Es liege jedoch eben so wenig in der Absicht des heiligen Vaters, alle Instrumente zu gestatten, als alle zu verbieten. Die Orgel und etliche andere Instrumente zu gebrauchen, soll darum auch künftighin erlaubt sein, dagegen alle jene Arten von Instrumenten aus der Kirche verbannt bleiben, welche sich mehr in das Theater als an heilige Orte und zu heiligen Handlungen schiden.

Bei dieser Gelegenheit bemerkt Herbert: Weber die Ergözung der Zuhörer, noch den Ruhm ihrer Geschicklichkeit sollen die Organisten bei der Ausübung ihres Amtes sich zur Aufgabe machen. Leider aber nehme der weltliche leichtfertige Ton des Orgelspiels immer mehr überhand. Ohne die Würde des Hauses und des Dienstes zu bedenken, ohne den Unterschied zwischen einer heiligen Religionshandlung und einer weltlichen Ergöglichkeit zu würdigen, tragen die Organisten auf ihren Instrumenten häufig nichts anderes vor, als was ihnen ihr frivoler Sinn an die Hand gibt; ja, was noch schlimmer ist, sie tischen sogar die Gesangsweisen scherzhafter, gemeiner und unsittlicher Lieder auf, die man auf den Straßen zum Ueberdruße zu hören bekommt. —

Wie soll ich diesen Mißbrauch nennen? — Er ist eine Art Sacrilegium, dadurch das Ehrwürdigste und Höchste auf Erden entweißt und mittelbar Verachtung und Verspottung heiliger Religionsgebräuche erzeugt wird.

Alle diese Verordnungen und Ermahnungen, deren sich noch eine viel größere Zahl anführen ließe, beweisen zur Genüge, wie angelegentlich die Kirche auch auf diesen Zweig der gottesdienstlichen Musik ihre mittelalterliche Sorgfalt gewendet habe. Leider aber zeigt eine traurige Erfahrung, daß es auch in unsern Tagen mit dem Orgelspiele nicht besser geworden ist. Ja wir nehmen keinen Anstand zu behaupten, daß kein Theil der musikalischen Kunst mehr im Argen liege, als das Orgelspiel, namentlich in katholischen Ländern.

Diese Entartung und Verwahrlosung tritt uns vornehmlich in drei Punkten entgegen: erstens in dem schlechten Zustande der meisten Orgeln; zweitens in den mangelhaften Anstalten für den Orgelunterricht und der daraus sich ergebenden Unkenntniß in der Behandlung des Instrumentes; endlich drittens in der Art und Weise, wie bei der Anwendung des Orgelspiels während des Gottesdienstes verfahren wird.

a. Wie wenig man bei uns auf den Bau guter Orgeln, auf die nöthige Reparatur und den zeitgemäßen Umbau alter Orgeln verwendet, ist bekannt, und oft genug beklagt worden; am mangelhaftesten sind die Pedaltastaturen. So finden sich z. B. in ganz Böhmen im Jahre 1857 kaum ein Duzend Orgeln, die eine vollständige Pedaltastatur mit den gesammten Tönen der tiefern Oktave besitzen.

Abt Vogler sagt irgendwo: In Böhmen haben die Orgeln achtzehn Pedaltasten für's Auge, und zwölf Töne für's Ohr, dazu die sogenannte kurze Oktave von Lilliput.

Wie kann bei so mangelhaften Orgeln je an ein obligates Pedalspiel, wie es die Orgelwerke des großen S. Bach erfordern, gedacht werden? —

Während man zuweilen viel für die Ausstattung und Ausschmückung der Kirche verwendet, geschieht für die Orgel und überhaupt für die Anschaffung guter Chordinstrumente das Wenigste.

Kommt es irgendwo zur Reparatur oder gar zum Neubau einer Orgel, so wird Beides im Konturrewege ausgeschrieben, und bleibt daher meist jenem Orgelbauer überlassen, welcher die Arbeiten am billigsten liefert. Natürlich, daß auf solche Weise nicht das Wünschenswertheste zu Stande kommt. Die Ansprüche, welche an die innere Beschaffenheit und den jetzigen Zustand einer Orgel gestellt werden müssen, sind jedoch keineswegs dahin zu verstehen, als bedürfe es überall kostspieliger und außerordentlicher Riesenwerke. Für kleinere Kirchen reichen Instrumente von einem geringeren Umfange und einer verhältnißmäßigen Anzahl von Registern hin. Ein Beispiel hievon liefert uns die in neuester Zeit von dem schlesischen Orgelbauer Budow erbaute Orgel in der hiesigen protestantischen Kirche, die als ein wahres Muster der neuesten Orgelbaukunst empfohlen werden darf.

b. Was zweitens die Anstalten zur Erlernung des Orgelspieles betrifft, so wird wohl auch in den österreichischen Staaten hie und da etwas dafür gethan. Es bestehen nämlich Kirchenmusikvereine, Orgelschulen, Schullehrerseminarien u., in welchen man bestrebt ist, nach Kräften so Manches für die Heranbildung junger Organisten zu thun. \*)

Allein im Allgemeinen bleibt noch gar viel zu wünschen übrig, denn es gebricht diesen Vereinen und Schulen vor Allem an reger Theilnahme und an kräftiger Unterstützung von Seite der hohen und

---

\*) Nicht unerwähnt darf hier die Organistenschule bleiben, welche der Kirchenmusik-Verein in Prag um's Jahr 1830 in's Leben gerufen, und an welcher Anstalt seit 1840 der rühmlichst bekannte C. Pitsch († 12. Juni 1858) als Direktor und Lehrer wirkte. Diese Anstalt erfreut sich eines sehr segensreichen Gedeihens für die Heranbildung junger Organisten.

höchsten Behörden, wie des musikalischen Publikums im Großen, und eben deshalb auch an den erforderlichen pekuniären Mitteln; damit hängt ferner der Mangel an tüchtigen Lehrern zusammen, die eine gründliche Schule bei einem anerkannt würdigen Orgelkünstler durchgemacht hätten, und dort in den Stand gesetzt worden wären, ihre Kunst nach den Resultaten der neuesten Fortschritte auszuüben.

Wir können hier die Bemerkung nicht unterdrücken, daß die katholischen Organisten hinter den protestantischen, namentlich in neuerer Zeit, weit zurückgeblieben sind. Die Ursache dieser Erscheinung ist wohl zum Theile darin zu suchen, daß bei den Protestanten Choralgesang und Orgelspiel einen Hauptbestandtheil des Gottesdienstes ausmachen, und in einem viel entscheidenderen Verhältnisse zu diesem stehen als bei uns, weshalb auf die Bildung der Organisten und auf gute Orgeln dort auch mehr gesehen werden mußte.

Was daher die Art und Weise der Behandlung oder die Methode des Orgelspiels betrifft, ist es geradezu dahin gekommen, daß wir mit wenig Ausnahme\*) bei den Protestanten in die Schule gehen möchten, wie das schon aus der sehr reichhaltigen Orgelliteratur derselben sich erkennen läßt.

Wir erinnern hier nur an einige der berühmtesten Organisten neuerer Zeit, z. B. an J. C. Rink, A. Hesse, E. Köhler, Brosig, L. Thiele, C. F. Becker, W. Bach, Schneider, F. Kühnstedt, A. Klengel, Ritter, Winterberg u. a.

Ein weiteres Haupthinderniß für die Ausbildung der Organisten auf dem Lande ist der Umstand, daß die Lehrer sowohl den Unterricht der Jugend, als auch den musikalischen Theil des Gottesdienstes, die Kirchenmusik, zu versehen haben. Die Präparanden sind darum bei ihrer Ausbildung für Schule und Kirche mit Lehrgegenständen so überladen, daß das Eine oder das Andere darunter leiden muß. Dazu kommt noch, daß der geringe Gehalt der Schullehrer es ihnen meist unmöglich macht, die nöthigen literarischen Hilfsmittel anzuschaffen. Nicht minder schlecht steht es in der Regel auch um die Besoldung der Organisten in den Städten, und

---

\*) Näherliche Erwähnung unter den vaterländischen Organisten kath. Religion verdienen: J. Krejčí und E. Pitsch in Prag (letzter † 12. Juni 1858) und A. Prosch in Reichenberg.

zwar insbesondere dort, wo diese Stelle mit keinem andern Amte verbunden ist.

Ein tüchtiger Meister bewirbt sich aus diesem Grunde auch selten um einen solchen Dienst, und es bleibt nichts übrig, als sich in Ermangelung eines bessern mit den unfähigen Subalternen zu behelfen. Daher kommt es denn auch nicht selten vor, daß ein solcher Stümper mehrere Organistenstellen zugleich versteht, ja daß sogar Personen, deren Lebensberuf der Musik ferne liegt, wegen des geringen Verdienstes oder auch aus Eitelkeit, um nämlich als Dilettanten sich hervorzuthun, den Platz an der Orgel in Besitz nehmen. Was von solchen Unberufenen zu erwarten sei, ist leicht zu ermessen. Man wird den Zusammenhang zwischen den eben besprochenen Thatsachen nicht verkennen. Der sinkende religiöse Sinn entfremdete die Kirchenmusik immer mehr ihrem ursprünglichen weihervollen Charakter. Daher nahm man keinen Anstand, den Gesang mit allerlei Instrumenten zu begleiten, ohne in Beziehung auf Auswahl und Zahl derselben sich viel um den Ort zu bekümmern, an dem man sich befand, oder um die Handlung, welcher zu dienen man übernommen hatte. Vor dem großen vollen Orchester traten natürlich Orgel und Organist in den Hintergrund; beide verloren an ihrer Bedeutung, und somit verminderte sich auch die Sorgfalt für die Erhaltung der einen und die entsprechende Besoldung des andern. Die Orgeln geriethen immer mehr in Verfall, — der guten Organisten wurden immer weniger, — so schwanben mit den Lehrmitteln und Lehrkräften auch die Bedingungen der Existenz guter Institute, in denen tüchtige Zöglinge für diese Kunst herangezogen werden konnten.

Der so entsprechende Mangel an Nachwuchs mußte endlich den Ruin vollenden.

c. Wir kommen nun zu dem wichtigsten Punkte, nämlich zu der Art und Weise, wie mit dem Orgelspiel beim Gottesdienste verfahren wird.

Unwillkürlich wird man hier an die Mahnung erinnert: „Wehe dem Menschen, der Aergerniß gibt!“

Welche geschmack- und gedankenlose, ja durch ihren gemeinsinnlichen Charakter den Andächtigen völlig empörende Vor-, Zwischen- und Nachspiele hört man nicht in unsern Kirchen! — Viele Organisten, denen das so bedeutsame Geschäft des Orgelspiels beim Gottesdienste anvertraut ist, besitzen kaum die nöthige Fertigkeit, um einen Choral nach Noten richtig vorzutragen.

Andere, denen eine gewisse Gelenkigkeit der Hände und Füße zu Gebote steht, mißbrauchen diese auf's Kläglichste zu nichtsagenden Prälubien in den trivialsten Harmoniegingen, und wählen und fahren die Kreuz und Quere dergestalt in allen Tonarten herum, daß bei solchem endlosen Moduliren durchaus keine bestimmte Empfindung festgehalten werden kann. — Um gründliche Kenntniß der Harmonielehre, thematische Behandlung und Durchführung klar und bestimmt gezeichneter Ideen kümmern sich die Wenigsten; so treiben sie es, Jahr ein, Jahr aus, in gewohntem Schlenbrian, und wenn es hoch kommt, so stehen ihnen ein Halbduzend eingelernter Prälubien zur Verfügung, die sie immer wieder aufstischen, gleichviel, ob auf solche Weise der jeweiligen gottesdienstlichen Veranlassung entsprochen, oder auf's bitterste widersprochen wird. Wie schlecht steht es nicht meistens mit der mechanischen Behandlung, z. B. mit dem Registriren und der Handhabung des Pedals. Wie wenige vermögen ein obligates Pedal zu spielen, wenn davon bei dem gegenwärtigen Zustande der Orgeln die Rede sein könnte.

Wir verlangen keine Virtuosen für die Orgel, sondern nur Männer, die den Satz (Harmonie, Kontrapunkt) gründlich verstehen, ein mäßig schweres Orgelstück nach Noten vorzutragen, einen zweckmäßigen Uebergang aus einer Tonart in die andere zu machen, einen Choral zu begleiten, auch mit zweckmäßigen Vor-, Zwischen- und Nachspielen auszustatten und die bei den Antiphonen die Intonation richtig aufzufassen im Stande sind.

„Welche Gelegenheit,“ sagt G. S. Schubart, „hat ein Orgelspieler bei den so mannigfaltigen Festen und heiligen Handlungen der drei großen Kreise: Weihnachten, Ostern und Pfingsten, durch sein Spiel zur Erbauung des Volkes beizutragen: Vom Hirtenliebe, dem Pastorale an der Krippe Jesu, bis zurammerlage am Schädelberge, von da bis zum Triumphgesang der Auferstehung, dem Halleluja, und zum Donnerhall der Posaune des Weltgerichtes!“ — „Jede sanfte, fromme, erschütternde, himmelerhebende Empfindung liegt in Deinem Gebiete, Du Herrscher der hohen Orgel, Du Pilot, der das harmonische Schiff im Sturme des Gesanges lenkt!“ — „Hast Du Herrschergeist, so nimm den goldenen Scepter und herrsche! Sieh', meine Seele beugt sich vor Dir, und küßt vor Ehrfurcht Deines Herrscherstabes Spitze!“ —

Anmerkung. Es sei uns erlaubt, nachstehende Verse hier anzuschließen, die über der Orgel einer Dorfkirche angeschrieben standen. Sie verdienen wohl in weiteren Kreisen und der Beherzigung der Organisten empfohlen zu werden.

Ueber dem Manual:

Du spielst hier nicht für Dich,  
Du spielst für die Gemeine;  
Dein Spiel erheb' ihr Herz,  
Sei einfach, ernst und reine.

Ueber den Registerzügen rechts:

Stets muß der Orgelton  
Zum Liebesinhalt passen;  
D'rum lies das Lied erst durch,  
Um seinen Geist zu fassen.

Ueber den Registerzügen links:

Daß den Gesang Dein Spiel  
Nicht in Verwirrung bringt,  
So halte manchmal ein,  
Und spiele, wie man singt.

## V. Ueber die Mittel, durch welche die Wiederherstellung einer wahren Kirchenmusik sich bewirken liesse.

In dem Vorhergehenden bemühten wir uns zu zeigen, wie sehr die Kirchenmusik von ihrer ursprünglich lautern und strengern Form sich entfernt habe.

Es soll nun versucht werden, die Mittel anzugeben, welche die Wiederherstellung der religiösen Musik ermöglichen könnten. Für's Erste muß in der katholischen Kirche außer dem lateinischen oder Gregorianischen der Gesang auch in der üblichen Landessprache beibehalten werden; beide haben gleichen Anspruch auf Würdigung und Wiedereinsetzung in ihre früheren Rechte. Man kann daher nur mit Volleins übereinstimmen, wenn er in seinem „deutschen Choralgesange“ bemerkt: „Die katholische Kirche ist mit allen ihren Institutionen auf die Bibel und eine achtzehnhundertjährige Tradition basirt.

Soll denn eines ihrer wichtigsten Bildungsmittel: der Kirchengesang, welcher in seiner ehemaligen Gestalt von allen Kunstlern geehrt und angestaunt wird, allein stiefmütterlich behandelt werden?

In frühern Jahrhunderten ist der katholische Kirchengesang vorzüglich durch die Geistlichen gepflegt und ausgebildet worden; wenn er in neuerer Zeit verunstaltet und verweltlicht wurde, so kann man den Klerus zum Mindesten nicht von aller Verantwortung freisprechen.

Der Klerus wird es daher auch sein, von dem man eine Reform des Kirchengesanges zunächst beanspruchen darf und muß. Er wird jedoch diese Verpflichtung nur dann erfüllen können, wenn er im Besitze der erforderlichen musikalischen Bildung ist. Dieß aber zu erstreben, ist nur in den geistlichen Lehranstalten möglich. Der beste Grund hiezu liesse sich in den Knabenseminarien legen, von denen man mit Recht eine entsprechende Heranziehung zum geistlichen Stande er-



wartet. — Bis jetzt ist für die musikalische Ausbildung der Geistlichen wenig geschehen. Daß hin und wieder Einzelne, durch besondere Verhältnisse begünstigt, eine Ausnahme machen, ist eben nur zufällig, und kann nicht in Anschlag gebracht werden; die Mehrzahl bleibt in musikalischer Beziehung vernachlässigt. Der Geistliche selbst muß in der Kirche, wenn auch nur am Altare, als Sänger aufzutreten, er hat die Oberaufsicht über die Kirchenmusik, den Volksgefang und das Orgelspiel. Hieraus ergibt sich das Maß der musikalischen Qualifikation, welche jeder Geistliche besitzen sollte. Es ist daher den Jünglingen, welche sich dem geistlichen Stande widmen wollen, ein frühzeitiger Unterricht im Gesange, in der Theorie der Musik, im Klavier- und Orgelspiele höchst nothwendig. Bei dem Unterrichte ist besonders auf ernste, gebiegene Musik zu sehen.

Die erste Nahrung für die Musikbildung bietet die Geschichte der Musik selbst, und vor Allem das gründliche Studium des Gregorianischen Gesanges, der die Grundlage der gesammten Kirchenmusik bildet.

Vor Allem aber muß der Unterricht nur solchen Männern übertragen werden, die sich das Studium der Kirchenmusik, wenn nicht zur ausschließlichen Lebensaufgabe, so doch zu einer ernstesten Pflicht gemacht haben, und die es verstehen, in den zahlreichen, oft widersprechenden Lehrbüchern und Gesangschulen aus der Masse des Verkehrten und Falschen das Echte und Wahre auszuscheiden. Manche glauben sich von der Erlernung des Gesanges unter dem Vorwande dispensiren zu können, daß es ihnen an einer schönen Stimme oder an musikalischem Talente gebräche. Allein diese Entschuldigung ist nichts weniger als stichhältig, denn keineswegs bedarf es einer schönen, sondern nur einer singfähigen Stimme. Eine solche aber, so wie ein natürliches musikalisches Gehör haben die meisten Menschen, und wenn sich dasselbe spät und fehlerhaft entwickelt, so ist bloß der Mangel an musikalischem Studium daran schuld. Darum bringe man nur den rechten Willen mit, und es wird gelingen. — Umgekehrt thun sich Manche gar viel schon darauf zu Gute, daß sie nicht falsch singen, und meinen, mit dieser ihrer Naturgabe ausreichen und der weitem musikalischen Ausbildung entbehren zu können.

Eben so wichtig, wie bei den Geistlichen ist die zweckmäßige musikalische Ausbildung der Lehrer, Chorleitenden, Organisten u. c. Ihres Amtes ist es, die Jugend im Gesange zu unterrichten, ge-

meinschaftlich mit den Geistlichen die musikalischen Funktionen zu vollziehen, und durch Auswahl passender Werke den Sinn für die christliche Tonkunst zu wecken. Dennoch gibt es noch immer viele Lehrer, Chormusiker u., die keine Notiz von dem Gregorianischen Gesange nehmen, so daß mancher von ihnen ihn kaum dem Namen nach kennt. Endlich fehlt es überall an Bibliotheken und Archiven klassischer Kirchenmusik. Ja selbst an vielen Hauptkirchen vermißt man eine derartige Literatur.

In der ersten Blüthezeit der Kirche entstand neben der Hymnologie der Choralgesang. Nach und nach bildete sich die Psalmodie aus, bis aus ihr das religiöse Volkslied hervorging. So nahm das Volk, die christliche Gemeinde nach Maßgabe der Befähigung Theil am Gesange. Ganz besonders wurde das gottesdienstliche Volkslied durch die Reformation gefördert.

In den histor. pol. Blättern wurde einmal nicht unpassend bemerkt: Man sang sich in die Reformation hinein. Die Reformatoren betrachteten den Gesang als eines ihrer vorzüglichsten Mittel, das Volk für ihre Zwecke zu gewinnen, während man katholischerseits dieß Feld zu lange brach liegen ließ.

Es wird daher, wenn es überhaupt mit der katholischen Kirchenmusik besser werden soll, der Choralgesang der Gemeinde neu zu beleben und zu fördern sein. Zu diesem Ende bedürfen wir vor Allem echt katholischer Gesangbücher. Es existiren zwar deren bereits eine große Anzahl, und mitunter treffliche Arbeiten, z. B. das Dresbnerl Freiburger, Breslauer, Kölische, Münsterische, ferner die Auswahl, der schönsten geistlichen Lieder älterer Zeit: „*Cantica spiritualia*“ München 1845; aber in unserm Vaterlande Böhmen haben wir noch immer kein allgemein von der Kirche anerkanntes Gesangbuch. Ein solches müßte in beiden Landessprachen, deutsch und böhmisch, abgefaßt sein. Zwar wurde schon ein ähnlicher Versuch durch die Herausgabe des Leitmeritzer Diöcesan-Gesangbuches unter dem Titel „Choralbuch zu katholischen Gesängen“ u. gemacht. Allein dieses Werk ist noch viel zu wenig unter das Volk gebrungen, und zunächst nur für die Leitmeritzer Diöcese bestimmt. Böhmens Metropole besitzt noch gar kein öffentliches allgemeines Gesangbuch. An Material dazu fehlte es nicht, nur käme es dabei auf die rechte Auswahl und auf eine angemessene kirchlich gehaltene musikalische Verarbeitung der aufgenommenen Texte und Weisen an. Diese Arbeit dürfte für einen Einzelnen viel zu anstrengend sein.

Auch möchte eine solche Veranstaltung weniger Sicherheit gegen Einseitigkeit der Auffassung und Bearbeitung gewähren. Am zweckmäßigsten wäre daher, die Ausführung des Werkes einem Vereine begabter Dichter und Musiker, aber von zuverlässiger christlicher Gesinnung zu übertragen. Denn der klassische Kirchengesang ist mehr esoterischer Natur. Das Verständniß seines hohen künstlerischen Werthes ist nicht bei Jedermann vorauszusetzen. Ungeweihte Hände sollen sie nicht berühren. \*)

Die allgemeinere Wiederaufnahme und Verbreitung des altkatholischen Kirchengesanges dürfte allerdings für den Anfang dadurch erschwert werden, daß er nicht ohne Unterbrechung aus den vergangenen Jahrhunderten sich fortgepflanzt hat, sondern allmählig von der Instrumental- und Figuralmusik zurückgedrängt wurde, und endlich in der neuern Zeit fast gänzlich erloschen ist. Daher kam es ja auch, daß unsere Zeit in der Herausgabe von Gesangbüchern weit gegen die früheren Jahrhunderte zurücksteht; ja daß es zu den Seltenheiten gehört, wenn hie und da einmal ein katholisches Gesangbuch erscheint, während bei den Protestanten eine ungemein reiche Literatur in diesem Zweige sich entwickelt und erhalten hat.

Um so mehr müßte man vor dem Mißgriffe auf seiner Hut sein, der theilweise schon bei der Abfassung des Leitmeritzer Diöcesan-Gesangbuches begangen wurde, daß man nämlich so gerne neue Lieder produciren und sie dem Volke aufbringen mag.

Das Volk will und liebt nun einmal seine alten Lieder, die es von den Vätern überkommen hat und auf seine Kinder zu vererben wünscht. Es ist mit ihnen aufgewachsen, und hat sich in dieselben mit Lust und Liebe hineingesungen. Man versage ihm also seine alten Lieder nicht, und zwingt es nicht zu neuen. Man miskenne und misachte Natur, Sitte und Sprache des Volkes nicht, welches das ihm dargebotene Neue nur aufzunehmen gewillt ist, in so fern es einfach, gemüthvoll und mundgerecht lautet; im Uebrigen aber an dem ihm lieb und traut gewordenen Alten festhält, ja dieses sogar gegen ein an sich Besseres nicht hingeben mag. Man wolle daher

---

\*) Ueber diesen Gegenstand vergleiche man u. A., was in den histor. pol. Blättern (Band XI, 1843) in dem Aufsätze „der Volksgefang in der katholischen Kirche“ gesagt wurde.

sich nicht abmühen, ein am Pulte improvisirtes Gesangbuch in's Leben des Volkes einzurängen. Ja solche verkehrte Maßregeln könnten nur dazu dienen, den Volksgefang in unsern Kirchen allmählig ganz verstummen zu machen, da die dem Volke oktroyirten neuen Lieder bei diesem zuversichtlich keinen Eingang finden, jene alten aber, die es gerne singen möchte, ihm verwehrt würden. Es gibt hier nur Einen Weg zu verfolgen, nämlich das im Volke bereits vorhanden gewesene Material, welches uns nachgerade abhanden kam, aus dem Staube der Bibliotheken hervorzufuchen, und jene längst verklungenen Stimmen einer glaubens- und lieberkräftigen Zeit wieder zu erwecken.

So würde ein historischer Boden gewonnen, auf dem sich der rechte, den Bedürfnissen der Gegenwart entsprechende Volksgefang gedeihlich entwickeln könnte. Es versteht sich von selbst, daß hiemit nicht bloß die einfache Rückkehr zum Alten, wenngleich noch so Veralteten unbedingt anempfohlen werden soll. Ein Gesangbuch des sechzehnten oder siebzehnten Jahrhunderts, und wäre es auch seinem Zeitalter noch so neu erschienen, würde unmöglich dem Geschmack unserer Zeit ganz zusagen. Allein, was nicht unmittelbar, so wie es vorliegt, gebraucht werden kann, darf deshalb noch nicht verworfen werden. Unter den Tausenden von geistlichen Gesängen und Liedern, die aus der ältesten Zeit auf uns gekommen sind, befinden sich noch gar viele, welche mit geringer Aenderung, Reinigung und Abrundung, unbeschadet ihrer kernigen Eigenthümlichkeit, auch jetzt noch die Zierde eines jeden Gesangbuches bilden würden.

Man fasse den Inhalt in eine etwas geänderte Form, und lasse das Alte in einem neueren anständigen Gewande erscheinen, wie etwa ein alter echter Wein dadurch nichts an seiner Kraft verliert, wenn er in ein anderes Gefäß überfüllt wird. Und welche allgemein anerkannte, und von den neueren so selten erreichte Kraft liegt nicht in den alten Liedern! Darum nur nichts Neues, so lange wir mit dem Alten ausreichen und gewiß nichts Besseres an dessen Stelle setzen können.

Es bedarf sonach nur einer umsichtigen Auswahl und Läuterung, um das so lange gelegene todtte Kapital wieder flüssig zu machen; nur muß man dabei praktisch zu Werke gehen. Das Zweckmäßigste wäre, nach unserem Dafürhalten, wenn die auszuwählenden Lieder in würdiger Weise von einem Sängerkhore vor einem Comité christlicher Kunstfreunde vorgetragen würden, das über die Aufnahme derselben zu entscheiden hätte.

Wie bemerkt, müßten Liedertexte wie Melodien hin und wieder zeitgemäßen Veränderungen unterzogen werden, doch so, daß ihr ursprüngliches eigenthümliches Wesen unverfehrt bliebe. Insbesondere wären die Melodien in einer Weise zu harmonisiren, die weder zu modern künstlich, noch zu monoton ausfallen dürften. Ueberall hätte man eine sorgsame Mitte zwischen allzu strenger und allzu freier Behandlung einzuhalten, zugleich auch das Tonartensystem zu berücksichtigen, ob z. B. die Melodien in den alten Kirchentönen oder im modernen Dur- und Moll-Geschlechte ursprünglich gesetzt waren. Es sind dießfalls ähnliche Rücksichten wie bei der Uebearbeitung der Texte zu beobachten, und so, wie man hier oft sich genöthigt sehen dürfte, von der Strenge des Gesetzes des poetischen oder prosodischen Ausdruckes etwas nachzulassen, so können auch dort die Regeln des strengen Sanges und der Rhythmik nicht unbedingte Anwendung finden. Manche Härte, manches Unrhythmische wird beizubehalten sein, wenn es ohne Zerstörung des Ganzen nicht zu beseitigen wäre. Die Behandlung der Harmonie muß fast durchgehends, wo nicht die Sangesweise eine freiere und figurirte Begleitung erheischt, vierstimmig, und die Begleitung so eingerichtet sein, daß sie auch bei schwachen Sängerkraften den Gang der Melodie vollständig wiedergibt.

Auch in dieser Hinsicht haben uns die Protestanten bei weitem übertroffen. Die meisten ihrer vorzüglicheren Melodien sind von den besten Meistern vielseitig bearbeitet worden; wir erinnern hier nur an die meisterhaften Harmonisirungen eines S. Bach, Graun, Hüller, Fischer, Umbreit, Marx, Rattorp, Schneider, Becker u. a.; während wir in den katholischen Liederfassungen nur ausnahmsweise zweckmäßige Harmonisirungen antreffen.

Die Begleitung der meisten Lieder ist trivial, oft wie gemeine Gassenhauer in einem beständigen Terzen- und Sextengeleier mit einem einfachen Grundbasse, am häufigsten dreistimmig behandelt. Dazu kommt noch, daß unsere geistlichen Liederfassungen in der Regel sehr unzuweckmäßig angelegt sind, indem sie die Texte nicht unter die Melodien drucken lassen, sondern mit Ausnahme etwa der ersten Strophe diesen getrennt aufführen. Dieser Vorwurf trifft auch das Leitneriger Diöcesan-Gesangbuch, welches Text, Melodien und Harmonisirungen entweder ganz abgesondert an drei verschiedene Bücher vertheilt, oder bloß den eigentlichen Cantus ohne Begleitung, oder nur mit beßertem Basse enthält. Wie kann z. B. der Dr-

ganist mit zweckmäßigen Zwischenspielen und richtiger Registrierung vortragen, wenn er bloß die Noten, und keinen Text vor sich hat? — Doch das sind Dinge, um welche unsere Organisten sich gar wenig bekümmern. Sollte es jemals wieder dazu kommen, daß die geistlichen Pieder Eingang in das Familienleben finden, so müßte vor Allem diese ganz unpraktische Anordnung beseitigt werden. Leider ist zu Ersterem wenig Aussicht vorhanden. Wem fällt es wohl heut' zu Tage noch ein, irgend ein erbauliches Lied zur häuslichen Andacht früh, mittags oder abends zu singen?

In den sogenannten gebildeten Kreisen würde die leiseste Zuthuthung dieser Art als die äußerste Vächerlichkeit aufgenommen werden. Aber Opern oder andern weltlichen Sing-Sang aufzuführen, fände man zu jeder Tageszeit am Plage. Und doch, was könnte es Traueres und Sittigeres geben, als den Anblick der Glieder einer Familie, welche daheim oder unter freiem Himmel sich freudig zu irgend einem im katholischen Volksleben wurzelnden Liede vereinigen! — Der Anfang, um diesen schönen Brauch wieder herzustellen, müßte in der Schule gemacht werden. Das kindliche Gemüth ist für die lautere Freude eines unschuldig frommen Gesanges noch am ehesten empfänglich.

In neuester Zeit hat man zwar in unsern Volksschulen begonnen, dem Gesange mehr Aufmerksamkeit zu widmen. Manches Vöbliche ist in dieser Hinsicht veranlaßt worden, während bei unsern höhern Unterrichtsanstalten, den Gymnasien und Realschulen, einige seltene Ausnahmen abgerechnet, dieser wichtige Gegenstand noch immer nicht die gehörige Beachtung zu finden scheint, die man ihm anderwärts in Deutschland im vollsten Sinne zu Theil werden läßt, wo überall Kantoren, Gesanglehrer und Musikdirektoren angestellt sind, welche die Sängerschöre leiten. Wir erinnern nur an eines dieser Institute, an die berühmte Thomasschule zu Leipzig.

Inzwischen können wir nicht umhin, auch hier wieder darauf zurückzukommen, daß es sich nicht bloß um die Kultur des Gesanges überhaupt, sondern um die des religiösen Gesanges handle. Dieser würde wesentlich gefördert, wenn die Kirchenvorsteher nicht nur den Choralgesang, sondern, wo es nur halbweg thunlich ist, einen etwas kunstgemäßerem Chorgesang einführen möchten. Wir wünschten selbst der kleinsten Kirche einen möglichst starken Sängerkhor, damit wir einmal von der Despotie der Instrumentalmusik bei der heil. Messe

befreit würden. Wird der Gesang vom Chöre aus beim Gottesdienste recht eifrig betrieben, so wird das Volk nach und nach angeeifert, leichtfaßliche Melodien als *Cantus firmus* mitzusingen. \*) Es muß wieder einmal dahin kommen, daß das Volk einen größeren Antheil am regelmäßigen gottesdienstlichen Gesange nehme, und daß es auch bei anderen kirchlichen Funktionen mitsinge. So könnten z. B. bei der Firmung, bei den Litaneien, ja selbst bei der Vesper wieder an die Stelle der Figuralmusik treten. Choral, Lied und vierstimmiger Chorgesang sind zunächst die Mittel, welche die Musik zur Unterstützung und Verherrlichung des Gottesdienstes darzubieten hat. Im Chorale und Liede herrscht nur Eine Stimme, alles Andere ist der Melodie untergeordnet. Diesem Musterbilde der Monodie steht der mehrstimmige Chorgesang in polyphoner, kontrapunktischer Form gegenüber. Da ist keine Stimme eine bloß untergeordnete, sondern hat eine jede dieselbe Berechtigung, dieselbe Selbstständigkeit. Ihren Triumph feiert diese polyphone Schreibart dort, wo ein Choral als sogenannter *Canto firmo* sich wie ein rother Faden hindurchzieht. Hierin haben die Meister der niederländischen und italienischen Schulen so Herrliches geschaffen. Bedenkt man dazu noch, daß die menschliche Stimme das schönste Instrument ist, und daß durch den Zusammenklang bald weniger, bald vieler Stimmen eine reiche Mannigfaltigkeit erzielt wird; so kann man nur schmerzlich bedauern, daß diese Form der Musik so sehr in Verfall gerieth. Palästina war derjenige, der die Kirchenmusik nach ihrem ersten Verfall von der Verbannung aus der Kirche rettete. — Seine Werke, so wie die seiner Schüler und des ihm zunächst liegenden Jahrhunderts schließen die Blüthe und höchste Vollendung der Kirchenmusik in sich. Sie sind aber ursprünglich bloß für Menschenstimmen geschrieben.

Wir haben bereits besprochen, wie mit der Einführung der Orchesterinstrumente der erste Schritt zum Verfall der echten Kirchenmusik gethan wurde. Die Virtuosität der Instrumentalisten forderte den Sänger zu gleicher Virtuosität heraus, und bald drang der weltliche Operngeschmack vollständig in die Kirche ein. Die Kirchen-

\*) Ein beachtenswerther Anfang wurde vom Hrn. Domkapellmeister Joh. N. Straup mit seiner sogenannten Volksmesse gemacht, in welcher die Gemeinde den *Cantus firmus* in Unifono zu singen hat.

komponisten mußten darauf bedacht sein, Sänger und Instrumentalisten in gleichem Maße concertirend zu beschäftigen; und so entstanden die großen solennen Messen von Haydn, Mozart, Vogler, Cherubini, Mehul, C. M. Weber, Hummel u. A.

Es ist freilich nicht zu läugnen, daß die Werke dieser Meister viel Kunstreiches und Treffliches enthalten, ja daß nicht wenige derselben unbedingt als klassische Tonwerke anerkannt werden müssen; allein in die Kirche gehören sie bei aller dem doch nicht, sondern eignen sich besser für den Concertsaal. Dazu kommt noch die außerordentliche Länge vieler dieser Messen, z. B. jener von Beethoven, Cherubini, welche die Gränzen des gewöhnlichen Gottesdienstes bei weitem überschreiten, womit deutlich genug an den Tag gelegt wird, daß es damit weniger auf die gottesdienstliche Feier, als auf ein Concert spirituel abgesehen ist. Möchte man doch auch hier dem bekannten: „Suum cuique“ Geltung nicht versagen! Die Kirche drängt sich in den Concertsaal nicht. Lasse daher auch der Concertsaal die Kirche unbeirrt. Gebet der Kirche, was ihr gebührt, eine echte *Musica sacra*, und darum hinaus mit dem vielen Instrumentalgetöse, mit dem Trompetengeschmetter und Paukengewirbel, die so oft das Heilige profaniren! Was soll man erst aber zu den schmetternden Intraden der Trompeten und Pauken, dem häufigen Zuschlagen sagen, als gelte es Toaste auszubringen?

Keinen Celebranten läßt man dem Altare nahen oder von ihm sich entfernen, ohne daß er von einer Fanfare begleitet wird! Und so geht der Lärm fort durch alle Haupttheile der Messe, durch das Gloria, Credo, Sanctus, sogar bis in die Wandlung hinein wird getrommelt und geschmettert, zumal wenn ein junger Priester seine Primizmesse feiert. Ja selbst die reumüthige Zerknirschung des „Agnus Dei“ glaubt man durch Donnergetöse entsprechend auszudrücken. So bilden Kriegsinstrumente die Skala, an welcher der Wärmegrad unserer Theilnahme an den Festen des Friedens gemessen wird, und selbst Prolog und Epilog der Predigt, des Gotteswortes, bleiben vor ähnlichem Heidenlärm nicht verschont. Wie aber, wird man uns einwenden, sollen denn alle Instrumente aus der Kirche verbannt werden? Keineswegs! — Wir eifern nur gegen den Mißbrauch und die Uebertreibung, gegen die den Zweck entweihende Anwendung dieser Mittel. Es mögen immerhin Instrumente in der Kirche geduldet werden; aber unter der Bedingung, daß sie sich jederzeit dem



Gefänge unterordnen, niemals vorherrschend oder obligat auftreten, sondern stets den Singstimmen nur zur Unterstützung und Begleitung dienen. Für diesen Zweck langt man nächst der Orgel mit einem Streichquartett und einigen bescheidenen Blasinstrumenten vollkommen aus. Um so gewisser wird man daher eine bescheidene Instrumentalbegleitung in vielen Fällen zulässig und sogar nothwendig finden, wenn der Sängerkhor nicht ein besonders eingeschulter ist; obwohl es immer am Wünschenswerthesten bliebe, in allen größern Kirchen einen möglichst vollzähligen und ausgebildeten Sängerkhor zu besitzen. So lange aber die Verwirklichung dieses Wunsches nicht leicht zu hoffen ist, suchen wir uns wenigstens in kleinerem Maßstabe Aehnliches, den Kräften der einzelnen Kirchen Angemessenes zu verschaffen. Was insbesondere die Begleitung des Gesanges betrifft, so haben wir ja noch die Orgel, dieses allerchristlichste Instrument; und ist diese nur im rechten Stande, wird sie kunstmäßig behandelt, dann ersetzt sie eine Menge anderer Tonwerkzeuge, und wirkt mit einer Kraft und Fülle, wie es selten ein Orchester vermag. Man schreibe daher Messen mit obligater Orgel, worüber weiter unten ein Meh-reres. In den städtischen Kirchen können die Messen sowohl mit, als ohne Begleitung von Instrumenten, ferner Votalmessen mit und ohne Orgelbegleitung ausgeführt werden.

Um ferner noch eine würdige Abwechslung in die gottesdienstliche Musik zu bringen, ließen sich einige Stücke, z. B. das Graduale und Offertorium, von Singstimmen mit Instrumentalbegleitung vortragen. Die verschiedenen Stimmungsgattungen: Sopran, Alt, Tenor und Baß würden es dabei an Abwechslung nicht fehlen lassen.

Was soll nun aber an solchen Orten geschehen, wo die musikalischen Kräfte, wie in unsern Dorf- und kleineren Stadtgemeinden, nur höchst mittelmäßig und unzulänglich sind? Jeder, der sich überzeugt hat, welcher Unfug mit der Kirchenmusik namentlich auf dem Lande und in kleineren Städten getrieben wird, muß zur Ehre Gottes von ganzem Herzen wünschen, daß dort die Instrumentalmusik völlig verbannt, oder wenigstens nur in seltenen Ausnahmefällen gestattet würde. Hier thut vor Allem Noth, den Gesang mittelst der Volksschule zu kultiviren und allmählig in die Kirche einzuführen. Messen mit bescheidener Instrumentalmusik dürften an solchen Orten nur an Festtagen und besonders feierlichen Gelegenheiten ausgeführt

werden; an gewöhnlichen Sonntagen sollte man sich mit einem Messgesange begnügen, der nur mit der Orgel zu begleiten wäre.

Es versteht sich von selbst, daß alle diese Maßregeln zur Verbesserung der Kirchenmusik nur durch den Episkopat und die Geistlichkeit ausgeführt werden könnten. Doch erblicken wir auch in den hier und da gegründeten Kirchenmusikvereinen ein eben so erfreuliches Zeugniß des sich regenden Bedürfnisses nach Umkehr zum Bessern, wie ein wirksames Mittel, um eine heilsame Wendung anzubahnen.

Möchte doch die Zeit nicht mehr ferne sein, wo auch in unserm Vaterlande Böhmen ein Verein für christliche Tonkunst in's Leben gerufen würde! Möchten sich die besten Kräfte, die würdigsten Künstler unter dem Schutze der hohen Geistlichkeit zum Heile der Kunst und zur Ehre Gottes vereinigen, um auch bei uns zu erstreben, was anderwärts schon so segensvolle Früchte trug! Möchten insbesondere die Kirchenfürsten die christliche Tonkunst in Schutz nehmen, indem sie diesem ihrem erhabenen Amte so nahe liegenden Gegenstände eine größere Aufmerksamkeit widmen, und nicht länger mit allzu nachgiebiger Duldsamkeit gegenüber den Anmaßungen des Zeitgeschmackes der frivolsten Kompositionen, unbeanständet sich vorführen lassen! Möchten sie Mittel schaffen zur Heranbildung guter Sänger und Organisten, so wie tüchtiger Lehrer, die im Geiste echt christlicher Kunst wirken! — Es ist hohe Zeit, allen den hier gerügten Mißbräuchen nachdrücklichst entgegen zu treten und es nicht länger zu dulden, daß der Gottesdienst durch das vulgäre Getändel der Organisten, durch das plumpe Geschrei der Chorsänger, oder durch die Aufbringlichkeit des modernen Virtuositenthumes in Gesang und Instrumentalmusik geschändet werde.

Vornehmlich wäre aber einmal Ernst zu machen mit der Abstellung des frechen Musicirens während der Wandlung. Man sollte meinen, es verstehe sich von selbst, daß diesem erhabensten Momente gegenüber vor Allem Schweigen sich gezieme, da auch die vollendetste Menschenkunst nichts ihm hinzuzufügen, sondern nur ihn zu stören vermag.

Uebrigens wird man doch wohl voraussetzen dürfen, daß die Chormusiker selbst nicht bloße Zeugen oder gleichgiltige Werkzeuge, sondern lebendige, gläubige Theilnehmer des Gottesdienstes sein wollen, denen daher Zeit gegönnt werden muß, um die heilige Handlung gleichfalls mit ihrer Andacht zu begleiten. Freilich scheint das

Benehmen gar vieler Musiker eine solche Voraussetzung nicht zu rechtfertigen, und es gehört zu den trübseligsten Ironien, daß diejenigen, denen es vergönnt ist, dem Höchsten, was durch Menschen vollbracht werden kann, mitwirkend sich anzuschließen, statt dieß mit freudigstem Interesse zu thun, nicht selten umgekehrt gerade sich so benehmen, als wenn alle die heiligen Handlungen sie gar nichts angingen. —

Raum ist der letzte Ton verklungen, so packen sie schon ihre Instrumente zusammen, und rennen aus der Kirche, Handlangern gleich, die nur um Taglohn arbeiten.

Die christliche Kunst soll Gott dienen, und der christliche Künstler muß wieder lernen, in seiner Kunst und mittelst derselben zu beten, wie es die alten ehrwürdigen Kirchen-Komponisten thaten, welche in ihren Werken so zu sagen musikalisch beteten und ihre Andacht in Tönen aussprachen.

Schließlich noch ein Wort über die Aufgaben, welche ein katholischer Kirchenmusikverein nach unserer Ansicht an sich zu stellen hätte:

a) Erstlich wären die klassischen Kirchenkompositionen der Niederländer, Italiener und anderer Nationen wieder hervorzufuchen, in die moderne Tonschrift zu übertragen und die noch heut' zu Tage für die öffentliche Aufführung geeignet scheinenden auszuwählen.

b) Zweitens hätte man Preise auszuschreiben, und zwar sowohl für die Auffindung älterer Kirchenmusiken als für die zweckmäßige Herausgabe derselben, durch welche sie dem allgemeinen Verständnisse zugänglich gemacht würden, endlich für die Abfassung neuer guter Kirchenkompositionen in reinem Volkssage.

c) Auf solche Weise würde mit der Zeit ein vollständiges Repertorium sich zusammenstellen lassen, welches, wie es an der Sixtina zu Rom der Fall ist, für jeden Sonn- und Feiertag eine eigens für diesen Tag bestimmte Komposition enthielte.

Denn es ist nicht gleichgiltig, und darf daher auch nicht, wie gewöhnlich zu geschehen pflegt, dem Zufalle überlassen bleiben, was an irgend einem Festtage aufgeführt werden soll.

Dem Unterschiede der drei großen Festkreise: Weihnachten, Ostern und Pfingsten mit den besondern Feiertagen, die sie in sich schließen, müßten eben so viele Cyklen von Kompositionen eines entsprechend differenten Grundcharakters zugeordnet werden.

Daß solche Aufgaben, welche wir hier an einen katholischen

Kirchenmusikverein gestellt haben, ausführbar sind, beweist thatsächlich u. a. der Musikchor zur alten Kapelle in Regensburg; die Physiognomie oder das Charakteristikon dieser Musikkapelle ist bündig zu bezeichnen, als die Probe und der Beweis für die Möglichkeit der Darstellung altklassischer Kirchenkompositionen, oder als die Verkörperung der bei Pustet in Regensburg erscheinenden „Musica divina“, einer auf Originalausgaben und gründlichen Studien beruhenden Messen, Motetten, Vespere, Litaneien u. in reicher Auswahl enthaltenden Sammlung von Tonwerken des Mittelalters. Von diesem Chöre werden die für die „Musica divina“ bestimmten Werke erst praktisch vorgeführt, wie dies mit sämtlichen sechsunddreißig Motetten für alle Sonn- und Festtage, Vespere und Magnifikat geschehen ist. Diese Musikkapelle ist wegen ihrer dreißigjährigen Beschäftigung mit mittelalterlicher Kirchenmusik und dadurch erlangten Meisterschaft in der Ausführung, welche sie dem Dirigenten J. Georg Mittenleiter verdankt, durch die Verühmtheit des Herausgebers der „Musica divina“ Can. Dr. Proske (der fast alle derartigen Werke in Originalien oder in authentischen Abschriften und Manuskripten besitzt) wohl die erste in Deutschland auf diesem Gebiete, sie kann gewissermaßen als die unverfälschte Quelle heiliger Tonkunst betrachtet werden. Um einen Begriff zu geben von der Reichhaltigkeit des Repertoires dieser Kapelle, sollen hier nur die Meister angeführt werden, von welchen in den letzten Jahren Messen, Motetten, Vespere, Litaneien, Requien (zu 4, 5, 6 und 8 Stimmen) ausgeführt wurden. Es sind folgende: Aichinger, Allegri, Biordi, Anerio, Antonelli, Astorga, Bellinzani, Bernabei, Brauns, Calbara, Cammerlocher (6 Passionen), Carpani, Carpentra, Casalli, Casciolini, Cifra, Clari, Costanzi, Cribelli, Clemens non (Papa) Croce, Finale, Foggia, And. und Joh. Gabrieli, Giorgi, Giovanelli, Guidetti, Hänel (Gallus), Hasler-Leo, Orlando Lasso, (mehr als hundert Tonwerke), Leo, Lotti, Mahu (Lamentatio), Marenzio, Nanino (Vern. Joan.), Palästina (in mehr als neunzig Tonwerken), Perti, Pictori, Pitoni, Porta, Rolle, Roselli, Ruffi, Scarlatti (Alessandro), Soriano, Stabile, Vecchi, Viadana, Victoria (in mehr als vierzig Tonwerken), Vulpinus, Walliser, Willaert, Zuccari u. s. w.

Darunter befinden sich auch viele Werke von Bach und Händel. Für die Trefflichkeit der Aufführungen bürgt das Talent des unermüdblichen Dir. Mettenleiter, der bei der Produktion dieser Meisterschöpfungen festen Glaubens, froher Hoffnung und glühender Liebe die Grundsätze befolgt, welche Proske in seiner Vorrede zur „Musica divina“ niedergelegt hat. Bei dieser Sachlage ist die zahlreiche Theilnahme der Mitwirkenden und Zuhörenden selbstverständlich. Das Interesse an diesen klassischen Tonschöpfungen wird von Tag zu Tag größer, mehr und mehr verschwinden die langgehegten Vorurtheile, wärmer wird die Begeisterung für die Musik, immer weiter bricht sich die Ueberzeugung Bahn, daß dieß allein die echte, der Kirche würdige Musik sei; und in demselben Maße, als diese Wahrheit erkannt wird, vermehrt sich der Widerwille gegen jene arge Entheiligung des Gottesdienstes durch Musik, welche leider nur zu häufig ist, und gegen welche Verbote bei weitem weniger wirken, als solche praktische Widerlegungen.

Möchte doch auch in unserm Vaterlande Böhmen die Zeit nicht mehr ferne sein, wo ein für die klassische Kirchenmusik begeisterter Verein ähnliches Unternehmen in's Leben rief.

Daß ein solches Unternehmen in unserer musikalischen Metropole Böhmens wohl möglich und ausführbar wäre, beweisen nicht nur die vielen musikalischen Kräfte, welche sich in den zahlreichen Vereinen konzentriren, und bei den öffentlichen Aufführungen bereitwillig mitwirken, sondern auch die öfteren Versuche, Meister altklassischer Kirchenmusik dem Publikum vorzuführen.

Anmerkung. Besonders hat sich in dieser Beziehung die seit dem Jahre 1846 in Prag bestehende Sophienakademie durch Aufführung klassischer Kirchenkompositionen hervorgethan.

## Historisch literarische Zusätze.

### Erster Zusatz.

Historisch-biographisches Verzeichniß solcher Männer, welche sich entweder als Komponisten, Schriftsteller, oder als Beförderer und Beschützer der christlichen Tonkunst besonders ausgezeichnet haben.

### Geschichtliche Vorbemerkung.

Erster Zeitraum vom Eintritte des Christenthums bis in's sechzehnte Jahrhundert.

Die Geschichte der europäisch-abendländischen Musik zerfällt in zwei große Hauptabschnitte. Der erste derselben beginnt mit dem Eintritte des Christenthums, und erstreckt sich bis in das sechzehnte Jahrhundert. Er behandelt zunächst die Anfänge der Kirchenmusik, die allmälige Ausbildung der Harmonie, der Notenschrift und Mensur, so wie die hieran sich reihenden Versuche in der Melodienbildung, im Kontrapunkt und der eigentlichen Polyphonie im Gegensatz zur Homophonie. Am Schlusse dieses Absatzes treten bereits die Tonsetzer der niederländischen Schule mit einer schon sehr entwickelten allgemeinen Kunstform auf, die sogar noch in diesem Zeitabschnitte zur allgemeinen Geltung in Europa gelangt. In dem zweiten Hauptabschnitte, der mit dem sechzehnten Jahrhunderte beginnt und sich bis zur Gegenwart erstreckt, behauptet sich anfänglich noch immer die Herrschaft der Kirchenmusik, ja gerade diese Zeit ist die ihres erhabensten Styles. In dem Maße, als später die Monodie und der kunstmäßige Gesang sich ausbildete, entwickeln sich auch die melodischen Formen des Liedes, der Kantate und der Oper, und vervollkommenet sich mit ihnen zugleich die Instrumentalmusik;

der schöne weltliche Styl erreicht seinen Höhepunkt; aber gar bald stellen sich Zeichen ein des nahenden Verfalles der kirchlichen Tonkunst, die der Suprematie des weltlichen Styles allmählig unterliegt.

Die Musik droht schon jetzt, wie wir in unsern Tagen erleben, in eine ganz äußerliche, lediglich auf sinnlichen Effect berechnete Kunst aufzugehen im Dienste der Virtuosität, der gegenüber Frankreich und Italien an Huldigungen sich überbieten, vor welcher Verwirrung auch Deutschland sich nicht frei zu erhalten vermag, trotz des eifrigen und edlen Strebens klassischer Meister. Später jedoch im Verlaufe des achtzehnten Jahrhunderts verfolgt Deutschland einen selbstständigen Weg, und schafft sich einen eigenthümlichen Styl, der durch Bach und Händel begründet, und durch Haydn, Mozart und Beethoven vollendet wurde. Mit ihnen erreichte die deutsche Musik ihren Gipfel, was auch nicht ohne Einfluß auf Frankreich und Italien blieb.

Unsere Musik verdankt ihre Entstehung den ersten christlichen Gemeinden; sie konnte erst gedeihen, als die griechische Musik mit ihren abstrakt formalen Theorien aufgegeben, und der Grund zu einer vollkommenen Harmonie gelegt war. Eine weitere Ausbildung fand sie später in den Klöstern; schon zu Ende des vierten Jahrhunderts sehen wir die christliche Musik von zwei hohen Geistlichen und Obern der Kirche geschützt und befördert, welche wir an die Spitze unsers nun folgenden Registers stellen werden.

St. Ambrosius, Erzbischof von Mailand, lebte von 340—398, führte einen neuen Typus der Kirchengesänge ein, indem er vier Tonreihen auswählte, welche von ihm die Namen des ersten, zweiten, dritten und vierten Tones erhielten, und sich nur durch den Ort der Halböne der Stufenreihe unterscheiden. (S. oben S. 5.)

Daß der sog. Ambrosianische Lobgesang von ihm verfaßt sei, wird bezweifelt; man behauptet, daß unser Hymnus von einem Unbekannten, etwa hundert Jahre später herrühre. Dagegen will man ihm die Melodie zu dem Kirchenliede: „Nun kommt der Heiden Heiland“ zuschreiben, die sich noch in einigen alten Gesangbüchern vorfindet. Unbestritten rührt aber das sogenannte Ambrosianum officium von dem heiligen Bischofe her, mittelst dessen er einige Veränderungen in der Liturgie einführte, die sich bis auf den heutigen Tag erhalten haben.

Der heil. Augustinus, geb. 354, welcher auch über Musik schrieb, preist an mehreren Stellen seiner Schriften den erhabenen und himmlischen Eindruck, welchen die von St. Ambrosius eingeführten Kirchengesänge auf sein Gemüth ausübten.

Augustinus schrieb u. a. u. d. T.: *Dr. Aurelii Augustini de Musica libri VI.* In demselben wird u. a. von den metrischen und rhythmischen Regeln der Musik abgehandelt.

St. Gregor der Große, welcher von 591—604 die Kirche regierte, wurde geboren zu Rom 540; er unternahm die Reform des Kirchengesanges, schaffte die griechischen Tetrachorde ab, und führte dafür die Tonreihen durch eine Oktav mit Bezeichnung der Buchstaben ein; setzte zu den vier von Ambrosius aufgestellten authentischen Tonarten die vier plagalischen hinzu, die mit der Unter-Quarte anfangen, führte das Neuma im Chorgesange ein (einen melismatischen Anhang des Gesanges am Ende ohne Worte), sammelte die Kirchengesänge, verfaßte sein *Antiphonarum cantorum* eigenhändig, und stiftete eine Singschule, in welcher später mehrere Päpste, wie Sergius II., Gregor II., Stephanus III. und Paul I. erzogen wurden. Er wird mit Recht als Reformator und Verbesserer der Kirchenmusik bezeichnet, er begründete den sog. Gregorianischen Kirchen- und Chorgesang, der sich später durch Papst Hadrian und Karl den Großen in Frankreich, Italien und Deutschland immer mehr verbreitete.

Karl der Große, von 742—811, ein eifriger Beförderer des Kirchengesanges, ließ päpstliche Sängerknaben von Rom kommen, und stiftete Gesangsschulen.

Bischof Theodulfus, † 821, Verfasser des *Gloria, Laus et Honor*, das noch in der päpstlichen Kapelle am Palmsonntage gesungen wird.

Hucbaldus, ein Benediktinermönch in Flandern, geb. 840, gest. 930; versucht zuerst eine gleichzeitige Verbindung von Tönen oder Tonreihen darzustellen, und gelangt durch diese Versuche zur Begründung einer Harmonie, welches Verfahren er *Diaphonie* oder *Organum* nannte.



Adalbert der Heilige, Erzbischof von Gnesen, geb. 959, erlitt 997 den Märtyrertod, gilt für den Dichter und Komponisten *Voga Rodzica*, welchen die alten Polen vor dem Beginne einer Schlacht anzustimmen pflegten. —

Außerdem hat man noch einen Gesang nach Art einer Litanei, in slavonischer Sprache von ihm, den mit lateinischer Uebersetzung Martin Gerbert in seinem Werke: *De cantu et musica sacra* anführt.

Robert, König von Frankreich, gest. 1031, dichtete: *Veni sancte spiritus*.

Guido von Arezzo, ein Benediktinermönch im Kloster zu Pomposa, geb. um 1020, beseitigt die Neumenschrift, versucht die Töne nach den Unterschieden von Höhe und Tiefe zu bezeichnen, gibt ihnen die Benennung: *ut, re, mi, fa, sol, la*, und begründet so eine verbesserte Gesangsmethode durch das sog. *Hexachord*, wozu er das *Monochord* mit beweglichen Stegen zur Erleichterung des Gesanges anwendete.

Hermannus contractus, ein Benediktinermönch, geb. 1013, gest. 1054, dichtet und komponirt die marianischen Hymnen, *Salve Regina, Alma Redemptoris*.

Wilhelm, Abt zu Hirschau, Stifter von dreißig Klöstern, schrieb: *Codex de musica et tonis, de inventione, consonantia de quatuor modis vocum*, gest. 1091.

Bruno, Bischof in Meissen, komponirte die alte Choral-Melodie: „Ein Kindelein so löblich,“ gest. 1106.

St. Bernhardus, Abt zu Clairveaux, geb. 1091, gest. 1153, schrieb: *De cantu seu correctione Antiphonarii* (Paris 1719), von Mabillon herausgegeben.

Heinrich der Löwe, Herzog von Sachsen, geb. 1129; eifriger Beförderer des Kirchengesanges starb 1195.

Cottonius Johannes, ein Tongelehrter aus dem zwölften Jahrhundert, schrieb: *Musica ad fulgentium episc. anglo-rum*; ferner: *Musica sacra*. In dem letztern Werke, welches Abt Gerbert im zweiten Bande seiner Sammlung musikalischer Schriftsteller anführt, handelt der Verfasser von der Unbestimmtheit der Tonzeichen (Neumen), indem der Eine dieselben höher, der Andere tiefer annehme. Er nennt darin die Tonzeichen: *Punctum*, *Apostropha*, *Virga*, *Bispunctum* und *Tripunctum*. (S. Dr. C. W. Müller's ästh. hist. Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst, 2. Ab. S. 28.)

Richard Löwenherz soll eine Kapelle gehalten, Musik und Gesang sehr geliebt haben. Das Abenteuer seines Minstrels Blondel ist bekannt.

Troubadours blühen im südlichen Frankreich als Dichter und Sänger vom elften bis dreizehnten Jahrhundert.

Alphons X., König von Castilien, stiftete 1257 eine musikalische Akademie zu Salamanca.

Adam de la Hale, von 1240—1280, Erfinder der Scherzspiele, komponirte Chansons und Motetten, die einen Blick in die damalige Figuralmusik thun lassen, und die Fétis in der „Gazette musicale“ zu Paris veröffentlichte.

In den ersten Jahrzehnden des vierzehnten Jahrhunderts treten Marchettus von Padua und Joannes Muris als bedeutende Lehrer der Theorie auf; sie regeln die Harmonie, stellen Gesetze auf über die Fortschreitung, Auflösung und Verbindung der Intervalle und Harmonien, die noch heute ihre Gültigkeit haben.

Bitriaco (de Bitry Philippus), Bischof von Meaux, gest. 1361, komponirte: *Motetti*, in welcher zuerst die Viertelnote, *Minima*, *Signum minimitalis* vorkommt.

Machaut, ein französischer Komponist um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts. Von ihm findet sich in Riefewetters Geschichte der Musik ein Gloria, welches bei der Krönung des Königs von Frankreich, Karl V., im J. 1364 aufgeführt wurde.

Papst Johann XXII. verbot 1322 schon die figurirte Harmonie und den allzu künstlichen Kontrapunkt.

Barabellus, Erzbischof zu Florenz, geb. 1340, schrieb: *De artibus liberalibus*, und machte durch seine musikalische Gelehrsamkeit beim Koncilium zu Konstanz Aufsehen.

Tunstede, ein gelehrter Mönch in England, schrieb: *De musica continua et discreta* (1351); ferner: *De quatuor Principalibus*, in quibus totius musica radices consistunt.

(Vergl. Becker's musik. Literatur 1836. S. 596.)

Faber Nikolaus, ein Priester, baute um 1359 die erste große Orgel im Dom zu Halberstadt.

Anmerkung. Die Orgel war schon seit dem neunten Jahrhundert in den Kirchen eingeführt, aber noch sehr unvollkommen, so, daß ihre Tasten mit Fäusten geschlagen werden mußten, daher der Name Orgelschläger.

Laurentio Ddo, Kantor in Bremen, 1377, sammelte die vorzüglichsten Hymnen zum gottesdienstlichen Gebrauche.

Francesco Cieco, ein berühmter blinder Organist in Florenz, gest. 1390.

Dufay Guglielmus, lebte von 1380 bis 1432, war Sänger in der päpstlichen Kapelle, und zu seiner Zeit einer der berühmtesten Kirchenkomponisten. Das päpstliche Archiv besitzt mehrere Messen von diesem Meister, aus welchen Riefewetter in seiner Geschichte einige interessante Fragmente mittheilt.

Glo, Brazaert, Egid. Vinchois, Vinc. Faugues, Meister der niederländischen Schule um 1400. Von den erstern gibt Riefewetter in seiner Geschichte ein Kyrie als Probe, dergleichen von dem vierten Meister Faugues ein Kyrie über das Volkslied: „L'ommea rmé.“

Odeghem (genannt Odenheim), geb. 1420 oder 1430,

gest. 1513. Einer der berühmtesten niederländischen Meister, lehrte bereits die Kunst des doppelten Kontrapunktes; er wird als das Haupt der zweiten niederländischen Schule betrachtet. Er zog viele Schüler, u. a.: Josquin de Prés, Antonius Brumel\*), A. Agricola, Gasparb, Loyset Compère, Pierre de la Rue, Prioris, Jakob Hobrecht.

Kiesewetter theilt Proben mit von den gelehrten Arbeiten Dænheims, u. a. ein Bruchstück aus der *Missa gaudeamus*; seine Kompositionen unterscheiden sich von andern durch die damals noch ganz neue Anwendung des obligaten Kontrapunktes, mit *Augmentationem*, *Diminutionem*, Umkehrungen, Nachahmungen, Rhythmus und Fugen der mannigfaltigsten Art.

Bernhard der Deutsche, erfand schon im Jahre 1470 das Pedal an der Orgel, wodurch das Instrument eine bedeutende Vervollkommenung erhielt, und nach und nach sich in allen Hauptkirchen verbreitete.

Von Organisten dieser Zeit sind noch zu nennen: Squaccialupo, Frescobaldi u. a.; in Deutschland war der größte Organist Paul Hofheimer, geb. 1459 zu Salzburg.

Kaiser Maximilian I., römischer Kaiser, großer Beförderer und Beschützer der Künste, insbesondere der Musik.

### Zweiter Zeitraum vom sechzehnten Jahrhunderte bis auf die Gegenwart.

Die Musik verbreitete sich von nun an im Volke immer mehr, und wurde besonders von den Vornehmen und Reichen befördert und gepflegt. An den Höfen der Fürsten entstanden Kapellen, an denen niederländische Künstler angestellt wurden. Man errichtete Lehrstühle für Musik, u. a. in Neapel, Mailand, Venedig und anderwärts.

---

\*) Von ihm hat man noch ein *Agnus Dei* aus seiner *Missa Apyt*. Gleichzeitige Komponisten mit Dænheim waren: Caron, Joh. Regis, Busnoys.

Petrucci Ottavio aus Fossombrone, Erfinder des Notendrucks mit beweglichen Typen (1502).

Linctor Joannes, gest. 1520, musikal. Professor zu Neapel, schrieb das erste musikalische Wörterbuch.

Adam de Fulda, bekannt durch seine Motette: *O vera lux el gloria*, nach Glarean, *cantatissima per totam Germaniam*. Er blühte gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts.

Isaac von Prag, früher Kapellmeister in Florenz, dann zu Prag, schrieb Messen, Choräle, u. a. „Nun ruhen alle Wälder,“ ferner: *Selecta harmonia* und *Trium vocum carmina*, gedr. Nürnberg 1538.

Stephan Mahu, blühte in der ersten Hälfte um 1520, zeichnet sich besonders in den Lamentationen des Jeremias vor allen Komponisten seiner Zeit aus. Auf die Kirchenmelodie sich stützend, entfaltet er eine für seine Zeit ungewöhnliche Reinheit der Harmonie, in der eine besondere Deutlichkeit des Gesanges in der Tenorstimme im *Cantus firmus* hervortritt.

Gasorio oder Gasor aus Vodi, Professor der Musik zu Verona, dann 1484 Kapellmeister in der Kirche zu Mailand, großer Theoretiker und Schriftsteller, starb 1522.

Die Kirchentönenarten fangen um 1500 schon an in den Hintergrund zu treten, die modernen Dur- und Molltönenarten finden Eingang in die Kirchenkompositionen, dergleichen die Chromatik.

Josquin de Prés, auch Josquino del Prato oder Jodocus Pratensis, geb. um 1440, einer der größten Meister der niederl. Schule, trieb die Contrap. Künste bis auf die höchste Spitze. Er war Ockenheim's größter Schüler; zuerst Sänger in Rom, dann Kapellmeister Ludwig XII. und Franz I. 1490; dann des K. Maximilian I. 1500. Seine zahlreichen Werke finden sich in der päpstl. Kapelle in Rom, in Wien, Venedig und im brittischen Museum. Josquin zog viele Schüler, durch welche die mus.

Kunst besonders in Frankreich, Deutschland und England verbreitet wurde. Die wichtigsten sind: die Franzosen: Certon, Clement Pannequin, Mailart, Bourgogne, Moulou und Claudin (Sermiss); die Niederländer: Moutou, Adrien petit, Arcadelt, Jacquet von Verchem, in Italien: Zacet von Mantua genannt; Gombert, der deutsche H. Isaac. In der Josquin'schen Epoche faugen schon die Deutschen und Italiener an, den Niederländern den Rang streitig zu machen. In Deutschland glänzten Adam de Fulda, musik. Schriftsteller, Stephan Mahu und Herrm. Fink. In Italien war der erste bedeutende Kontrapunktist: Costanzo Festa, geb. 1520, Sänger in der päpstlichen Kapelle; seine Werke zeichnen sich durch Klarheit und Einfachheit aus, er beschränkt die kontrapunktischen Künsteleien. Manche seiner Werke werden noch gegenwärtig in Rom aufgeführt.

Nicolo Vincentio, verdienstlich durch die Einführung des Madrigals in die Kammermusik, welches der erste Schritt zur Verfeinerung des Geschmacks war.

Friedrich der Weise, Churfürst von Sachsen, veranstaltet eine Sammlung der berühmtesten Kompositionen, die sein Sohn, Johann der Standhafte fortsetzt, und die sich in der Universitätsbibliothek zu Vena befindet. Sie enthält über 2000 Nummern, bestehend in Messen, Motetten, Psalmen, Hymnen zc.

Morales Christoph de, ein Spanier, päpstlicher Sänger, berühmt durch sein herrliches Motett „lamentabatur Jacob,“ das noch alljährlich am dritten Sonntage in der Fasten in der päpstl. Kapelle aufgeführt wird. Er blühte um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts.

Hadrian Willaert, ein Niederländer, kam 1518 nach Rom, ging aber später nach Venedig, wo er 1527 Kapellmeister bei S. Marko wurde; er ist der Stifter der später so berühmt gewordenen venetianischen Schule, die den wichtigsten Einfluß auf Deutschland ausübte. Er bildete mehrere Schüler, u. a.: Cipriano de Rore, gen. il divino; Zarlino, der größte Theoretiker seiner Zeit; und Costanzo Porta, großer Kontrapunktist. Willaert war der

Erste, der für sechs und sieben obligate Stimmen schrieb, und der Erfinder der Komposition für zwei und drei Chöre, die von nun an wegen des besondern Effektes in größern Räumen beliebt wurden und den Sängern abwechselnd Ruhemomente verschafften. Er beschloß sein thätiges und ruhmvolles Leben im Jahre 1563.

Claudius Goudimel, geb. 1500, gest. 1572, war früher päpstlicher Kapellmeister, Kirchenkomponist und Direktor einer Musikschule in Rom, wurde später Hugenott. Seine Choräle, die viele Vorzüge enthalten, wurden besonders von der reformirten Kirche benützt.

Orlandus Lassus, od. Orlando Lasso, geb. 1520 zu Mons, gest. 1594, einer der größten Komponisten, beschließt die Reihe der Niederländer; in ihm vereinigen sich alle Vorzüge der vorhergehenden Meister der niederl. Schule. Schon in seinem achtzehnten Jahre war er Kapellmeister zu Rom, später in Antwerpen, und endlich in München. Unter seinen zahlreichen Werken für die Kirche, welche sich auf der Münchner Bibliothek befinden, zeichnen sich besonders die sieben Bußpsalmen aus. Es wird berechnet, daß Orlando 1572 kirchliche Werke, und 765 profane, also mindestens 2337 geschrieben habe. Unter seinen Söhnen war der dritte, Rudolph, am berühmtesten. Er schrieb u. a. *Virginalia eucharistica*, sechs Messen, sechs Magnifikate, sechs Motetten zc.

Animuccia, päpstlicher Kapellmeister um 1550, schrieb die sogenannten *Laudi* für das Oratorium, den Vetsaal des hl. Philippus de Neri, Stifters der Anstalt.

Giovanni Pierluigi da Palästina, genannt der Fürst der Tonkunst, unstreitig der größte Kirchenkomponist im erhabenen Style *alla Capella*, geb. 1524. Er war der Retter der Kirchenmusik, welche wegen ihrer Ausschweifung und Verweichlichung und der allzu übertriebenen kontrapunktischen Künstelei vom Gottesdienste entfernt werden sollte. Auf der Kirchenversammlung zu Trient im Jahre 1562 wurde beschlossen, alles Unheilige und Weltliche aus der Kirche zu bannen; dieser Beschluß wäre beinahe so weit ausgedehnt worden, daß alle Figuralmusik aus der Kirche verwiesen worden wäre, wenn nicht einige bedeutende Musikfreunde, wie z. B. Kaiser Fer-

binand I. für die Verbeihaltung der Fektern gesprochen hätte. Es wurde in Folge dessen einem anerkannten Meister, und das war Palästrina, aufgetragen, eine Probearbeit zu liefern, in welcher die gerügten Mängel beseitigt würden.

Palästrina schrieb zu diesem Ende drei Messen, die die Probe bestanden, und von welchen besonders eine u. d. Titel: *Missa Papa Marcelli* großes Aufsehen machte, und so wurde der Kirchenmusik ihre Stelle beim Gottesdienste erhalten. Die Werke Palästrina's wurden von nun an als Muster der *musica sacra* aufgestellt. Dieser große Komponist wurde geboren zu Palästrina, dem alten Preneze, unweit Rom, im J. 1524. Er war ein Schüler Goudimel's, päpstlicher Sänger, dann Kapellmeister bei St. Peter. Im J. 1560 gab er u. a. eine Komposition u. d. T. „*Improperia*“ heraus, welche die allgemeine Aufmerksamkeit auf ihn lenkte.

Jakob Hänel (Gallus), geb. 1550, gest. 1591 als Kapellmeister R. Rudolph II. zu Prag. Von seiner Tüchtigkeit als Kirchenkomponist geben Zeugniß zwei Motetten: *ecce quomodo moritur etc.* und: *media vita in morte sumus.*

Nanini Giovanni Maria, Palästrina's Freund, päpstlicher Sänger und Kapellmeister, gest. 1607; komponirte: *Musicae coelesles; Musica divina; Sinfonia angelica.* Schätzenswerth ist seine Weihnachts-Motette: *Hodie nobis coelestis Rex.*

Hans Leo v. Hasler, deutscher Kirchenkomponist, schrieb: *Cantae sacrae*, Messen und Motetten. Er starb 1618 als Organist zu Nürnberg.

Felice Anerio, päpstlicher Kapellmeister um 1594, Palästrina's Nachfolger; komponirte viel Werthvolles, u. a. eine Motette: „*Christus surrexit*“, die noch heute am ersten Ostertage in Rom aufgeführt wird; gest. 1610.

Gabrieli Giovanni, gest. 1612, Kapellmeister bei S. Marko in Venedig, berühmter Organist und Komponist, schrieb u. a. ein *Benedixisti Domine* für sieben Stimmen, das in Berlin bei Vöte und Vock gestochen wurde.



Viadana Ludovico, geb. 1580, war Kapellmeister zu Mantua, Erfinder des Generalbasses; er führte die Kirchen-Concerte ein.

Agazzari aus Siena, Schüler des Viadana, war Kapellmeister am Hofe des Kaisers Mathias, schrieb: *Musica ecclesiastica*, 44 lat. Motetten zu 4—8 Stimmen, Psalmen und andere Werke; starb 1640.

Gastoldi, Kapellmeister in Mailand, schrieb religiöse Canzoni, worunter der Choral: „Jesu, wollst uns weisen.“ Er blühte gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts.

Kaiser Ferdinand III., großer Mäcen der Künste, componirte auch in Gesellschaft seines Hoforganisten Wolfgang Ebner.

Monteverde Claudio, geb. 1566 zu Cremona, gest. 1650 als Kapellmeister bei S. Marko in Venedig; ein Reformator in der Tonkunst, Begründer des weltlichen Styles, indem er die Harmonie und Instrumentation erweiterte, die Partitur einführte und neue Formen versuchte, weshalb man ihn den Mozart seiner Zeit nennt; er war als Componist für Kammer, Kirche und Theater weit und breit berühmt. In seinem Bestreben, die weltliche Musik zu heben und zu verschönern, stand ihm rühmlich zur Seite sein Zeitgenosse Carissimi.

Allegri Gregorio, geb. 1590 in Rom, Nanini's Schüler, Altist in der päpstlichen Kapelle 1629. Componist des berühmten zweichörigen Miserere, das noch heute in der Charwoche in der päpstlichen Kapelle aufgeführt wird, und von Mozart bloß nach dem Gehöre aufgezeichnet wurde; er starb 1652.

Carissimi Giacomo, Kapellmeister zu Rom, geb. um 1600, gest. um 1680. Verbesserer des Recitatives, veredelte die Melodie durch mannigfaltigen Rhythmus in der Accentuation, er führte Instrumentalbegleitung bei Motetten, Messen und Oratorien ein, worin ihn Corelli, der berühmte Geiger, unterstützte.

Simonelli, seit 1662 Sänger in der päpstlichen Kapelle,

dessen Oster-Sequenz „*victima paschali*“ auf den ersten Ostersonntag, und Tomaso Bai, dessen *Miserere* von 1714 am Gründonnerstage von der päpstlichen Kapelle gesungen wird.

Drazio Bennevoli, päpstlicher Kapellmeister um 1660, schrieb Messen, Motetten für drei, vier bis zwölf Stimm- in den kunstreichsten Fugenfäßen.

Athanasius Kircher, gelehrter Jesuit, und Merfenne, ein Minorit, schrieben theor. musik. Werke. Der erstere schrieb: *Masurgia universalis* (1650). Letzterer schrieb: *Harmonie universelle* (1639). Kircher war geboren zu Barchin im Fuldaischen (1602).

Colonna Giovanni, Stifter der Bolognesischen Schule, war Kapellmeister in Bologna um 1681; einer der fruchtbarsten Kirchenkomponisten.

Kaiser Leopold I., ein großer Beförderer der Tonkunst, komponirte, und spielte mehrere Instrumente.

Pegrenzi Giovanni, gest. 1690 als Kapellmeister bei S. Marco zu Venedig, schrieb viel für die Kirche im melodischen Style, als: Cantaten, Arien, Madrigales, Canzonetten, u. a.: *Concento di Missa und Alma redemptoris mater*. (Berlin bei Bode und Bock.)

Tomaso Ludovico della Vittoria, ein Spanier, Sänger in der päpstlichen Kapelle zu Rom gegen 1600; verdankte wie Allegri seinen Ruhm ebenfalls einem *Miserere*, welches früher alljährlich am Gründonnerstage aufgeführt wurde.

Stradella Alessandro, Apollo della Musica genannt, der größte Violinspieler des siebzehnten Jahrhunderts, komponirte das Oratorium: „Johannes der Täufer“, in welchem sich die jetzt berühmte Kirchengarie befindet.

Die Einführung der Instrumente in der Kirchenmusik war die Veranlassung zu ihrem Verfall, denn jetzt verdrängten und verdeckten die konzertirenden Instrumente den Gesang. Dieser wollte

nicht zurückbleiben, und strebte ebenfalls nach Bravour; und so entstand allmählig der concertirende Styl in der Kirche mit noch vorherrschendem Solo-Gefange.

Passquini Bernardo, geb. 1637, zu seiner Zeit das Wunder der Organisten. Er war ein eifriger Verehrer Palästina's.

Scarlatti Alessandre, geb. 1650, gest. 1725, genannt: die Glorie von Italien; Begründer der neapol. Schule, zog viele Zöglinge, komponirte sehr viele Werke für die Kirche, u. a. an zweihundert Messen, viele Motteten und mehre Oratorien, gegen vierhundert Cantaten. Die Errungenschaften der profanen Musik mit Rücksicht auf formelle Ausbildung wurden nun auch auf die geistliche angewendet, die sich von jener nunmehr fast nur durch den kirchlichen Text unterschied.

Lotti Antonio, geb. um 1660, gest. 1740, war Kapellmeister bei S. Marco zu Venedig, später am Dresdner Hofe; Schüler des Legrenzi, ein Meister, welcher im sublimen Kontrapunkte wie im concertirenden oder solennen Kirchenstyle, und im geistlichen Drama ausgezeichnet war. Sein Crucifixus für acht Stimmen bleibt ein unvergängliches Kunstwerk. Seine vorzüglichsten Schüler waren: Marcello, Galuppi, Pescetti.

Fux Joseph, geb. 1660, war Oberkapellmeister in Wien unter drei Kaisern: Leopold I., Joseph I. und Karl VI., die alle drei musikalisch und große Beförderer der Tonkunst waren. Seine Messen enthalten treffliche Fugen. Ein Meisterwerk ist seine *Missa canonica*. Als Lehrer des Kontrapunkts bildete er viele Schüler, und sein *Gradus ad Parnassum* ist noch heute ein Codex für den strengen Satz.

Calbana, geb. 1673, großer Meister in Kirchenkompositionen. Vortrefflich ist sein *Magnificat* für vier Stimmen und Orgel; beßgl. sein *Te Deum* und die Messe in B. Er starb 1763 als Hofkapellmeister in Wien.

Astorga Emanuele de, geb. 1680; berühmt durch sein

*Stabat mater* und *Requiem*; soll in einem Kloster zu Prag gestorben sein.

Marcello Benedetto, geb. 1680 zu Venedig, gest. 1739; einer der ersten Meister der venetianischen Schule, wußte sich in allen Stylen und Formen kunstgerecht zu bewegen, besonders im Kirchenstyle *alla Palästrina*. Seine größte Komposition sind die fünfzig Psalmen Davids, die für alle Zeiten mustergiltig bleiben werden.

Porpora Nicolo, geb. 1685, gest. 1767, von den Italienern der Patriarch der Melodie genannt, übte einen besondern Einfluß auf die Wiener Tonschule; er war der Lehrer Jos. Haydn's. Aus seiner Gesangschule gingen hervor die weltberühmten Künstler: Farinelli, Caffarelli, Salimbani, Uberti, Gabrieli.

Durante Francesco, geb. zu Neapel 1693, einer der größten Kirchenkomponisten, war ein Mitbegründer der alten klassischen neapolitanischen Schule. Die vielen Oratorien, Cantaten komponirte er meist nur für vier obligate Stimmen. Die vorzüglichsten seiner Schüler waren: Vinci, Pergolesi, Tomelli; er starb 1755.

Leo Leonardo, geb. 1694 in Neapel, einer der größten Komponisten seiner Zeit, der an der Gränze stehend die Perioden des strengen und gefälligen Styles, beide in sich zu verbinden wußte. In seinen Werken findet man alle Formen, welche unsere Tonkünstler bis jetzt bearbeitet haben. Er beherrschte sein Jahrhundert wie Reinér; unter seinen Kirchensachen ist besonders sein *Ave Maria* und ein achtstimmiges *Miserere alla Capella* zu rühmen. Er starb 1742.

Hasse Adolph, ein Sächse, geb. 1699, fruchtbarer Theater- und Kirchenkomponist, Kapellmeister zu Dresden. Von seinen Kirchensachen ist zu nennen: ein *Salve Regina*, in London gedruckt, und mehrere Messen.

Francesco Leo, von 1699—1752; berühmt durch seine große zehnstimmige Messe mit Orchester, war den späteren Kirchenkomponisten des achtzehnten Jahrhunderts ein glänzendes Vorbild.

Valotti, geb. 1705, gest. 1780, stammt aus Padua; er ist

einer der letzten Meister des von hohem Ernste und heiliger Weihe getragenen Kirchenstyles, besonders berühmt durch seine Oratorien. Sein berühmter Schüler, der Abt Vogler, konnte schon der Verlockung nicht widerstehen, die musikalischen Errungenschaften der Zeit mit dem Ernste und Tiefsinne seines Lehrers zu vereinigen.

Pater Martini Giambattista, Kapellmeister zu Bologna, geb. 1706 daselbst, gest. 1784, einer der gelehrtesten Musiker, schrieb ein *Miserere* für vier Stimmen, und sieben Fughetten mit Basso continuo.

Pergolese Giovanni Battista, geb. 1710; berühmt durch sein unvergleichliches *Stabat mater* für zwei weibliche Stimmen, das in neuester Zeit Alexis Lvoff, Verfasser der russischen Volkshymne, für vier Stimmen mit Chor und Orchester bearbeitete.

Fürst Abt Gerbert von Hornau, geb. in Württemberg 1720, gest. 1793; war, nachdem er gegen dreißig Jahre als Abt dem Benediktinerkloster S. Blasien im Schwarzwalde vorgestanden, einer der eifrigsten Beförderer der katholischen Kirchenmusik im achtzehnten Jahrhunderte. Er unternahm eine große Reise durch Frankreich, Italien und Deutschland, um namentlich in den Klosterbibliotheken alles Bedeuteude zu erforschen, und zu sammeln, was sich im Gebiete des Kirchengesanges und der Kirchenmusik überhaupt vorfand, und so entstanden die beiden berühmten Sammelwerke, u. d. T.: *De cantu et musica sacra a primae ecclesiae aetate usque ad praesens tempus. Typis S. Blasiani 1774. Zweitens: Scriptores ecclesiastici de musica sacra polissima etc. Typis S. Blasiani 1784.*

Diese Werke sind wegen ihres reichen Inhaltes eine wahre Fundgrube für den Geschichtsfreund und Forscher der *musica sacra*.

Zingarelli, geb. 1752, war der letzte Sprößling der alten neapolitanischen Schule, in welchem die wichtigen Lehrsätze des großen Scarlatti durch Durante, Leo u. A. festgehalten wurden, und somit einer der gründlichsten neueren Opernkomponisten, der sich später durch sein ernsteres Streben mehr angeregt fand, der Kirchenmusik zuzuwenden. Nachdem er zuvor das Conservatorium zu Neapel

geleitet, wurde er 1806 nach Rom berufen, um dort die vatikanische Kapelle, und dann das neue Konservatorium zu dirigiren. Von seinen zahlreichen Kompositionen sind hier zu nennen die Oratorien: *Trionfo di Davide*, *D'istruzione di Gerusalemme*, *Saul*; ein *Miserere* und ein *Requiem*, ein vierstimmiges: *Christus factus est*. Er starb 1837.

Fast alle die genannten Meister der neapolitanischen Schule arbeiteten mehr für die Oper als für die Kirche; die Kirchenmusik trat in den Hintergrund, damit aber minderte sich auch allmählig die Gebiegenheit, der Ernst, die Würde und Hoheit der musikalischen Kompositionen. Das Endergebniß in der Entwicklung der Musik am Schlusse des siebzehnten Jahrhunderts läßt sich in folgendem zusammenfassen: Entstehung eines wirklichen Dramas, Begründung selbständiger Instrumentalmusik, aber auch zugleich Degenerirung der Kirchenmusik. In der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts gab es jedoch noch zwei deutsche Heroen, welche die ernste Richtung der religiösen Musik verfolgten; es waren dieß J. Fried. Händel und J. Seb. Bach. Der erstere unsterblich in seinen Oratorien, unter welchen „der Messias“ obenan steht; der letztere unerreichbar im polyphonen Style, sowohl in der Instrumental- als Vokalmusik. Obgleich er auch einige Messen schrieb, so gehört doch der größte Theil seiner Kompositionen dem protestantischen Kultus an, namentlich seine Kirchenmusik auf alle Sonn- und Festtage des Jahres. Sein größtes Werk dieser Art ist die Mathäische Passionsmusik für den Palmsonntag.

Zu den Männern der altdeutschen Musikschule, welche die protestantische Richtung, insbesondere die Chormusik vertreten, sind hier noch zu nennen:

H. Schütz, Kapellmeister, geb. 1585, gest. zu Dresden 1672, ein Zögling der venetianischen Schule. Unter seinen zahlreichen Kirchenwerken zeichnet sich aus: die achsstimmige Motette: „Jesaja dem Propheten“; eine Passionsmusik, und die Psalmen Davids für acht und noch mehr Stimmen.

Mit dem Ausschlusse des liturgischen Gesanges aus der protestantischen Kirche und der Einführung und Verbreitung des religiösen Gesanges entstand die künstlerische Ausbildung des metrischen Choral's

mit meist obligater Begleitung der Orgel, welche Form von nun an in dem protestantischen Kultus vorherrschend blieb, und der sich die berühmtesten Meister der deutschen Schule widmeten, u. zw.: J. S. Bach, dessen Sohn C. P. E. Bach, Graun, Telemann, Stölzel, Hiller, Doles, Homilius, Weinlig, Schicht, A. Romberg, Fesca u. a.

Von den Kirchenkomponisten des achtzehnten Jahrhunderts aus der Wiener Schule begründet durch Fur, Caldara und Porpora sind noch besonders zu nennen:

Reutter Georg von, Hof- und Domkapellmeister, geb. 1705, gest. 1772, schrieb viele Messen und Motetten.

Gassmann Florian Leopold, geb. 1729, gest. 1774; Hofkapellmeister und Kammerkomponist Joseph II. Unter seinen Kirchenkompositionen wird eine Motette auf St. Cäcilia und ein *Dies irae* besonders hochgeschätzt.

Hoffmann Leopold, geb. 1730, gest. 1782, Domkapellmeister bei St. Stephan in Wien und Hofkomponist.

Jos. Haydn, geb. den 31. März 1732, gest. den 31. Mai 1809; fürst. Esterházy'scher Kapellmeister, Mitbegründer des melodischen Stiles und der modernen Instrumentalmusik, Schöpfer des Streich-Quartetts und der Symphonie. Seine Fruchtbarkeit als Komponist ist bewunderungswürdig. Er schrieb über 2000 Werke in allen Musikgattungen für Gesang und Instrumente. Für die Kirche schrieb er 32 Messen, viele Motetten, Offertorien, Gradualien, Responsorien, ein Stabat mater, Salve Regina, Te Deum und die Passions-Musik: „die sieben Worte Jesu.“ Endlich sind noch hier zu zählen seine drei Oratorien: *il Ritorno di Tobia*, die Schöpfung und die Jahreszeiten. Der Grundcharakter seiner Musik ist Naivität und reinste unschuldigste Heiterkeit. Wenn irgend ein Künstler je den Namen einer schönen Seele verdiente, so war dieß Haydn. Von echt volkstümlicher Gemüthlichkeit, kindlich, liebevoll gegen Jedermann, treu und fromm, Gott, dem Kaiser und seiner Kunst ergeben, darf er wohl als Musterbild künstlerischer Humanität und

Liebenswürdigkeit gepriesen werden. Weihevoll dichtete er als Desterreicher die Melodie zu dem Volksliede „Gott erhalte“; er selbst schätzte dieses Lied höher als viele seiner größern Werke, und sang es vom Jahre 1792 an, wo es zuerst veröffentlicht wurde, täglich bis an sein Ende. In seiner Kirchenmusik überließ er sich gern seiner heitern Gefühlsweise, auch da, wo die Bedeutung der Textworte eine ernstere Stimmung erheischt. Ueberhaupt gelang ihm viel besser das seiner Natur verwandtere, kindlich Heitere und Gemüthliche auszubringen, als das Tiefsinnige, Erhabene und Ergreifende. Nicht mit Unrecht hat man daher seiner Kirchenmusik den Vorwurf gemacht, daß sie stets in den lichtesten, fröhlichsten Farben male, überall nur Freude über die göttliche Güte und Vaterhuld wiederspiegle, und darüber versäume, uns am rechten Orte durch die ernste Mahnung an die Strenge des Gerichtes zu erschüttern. Das ist in der That die Schattenseite der Haydn'schen wie der Mozart'schen Kirchenmusik. Wir gewahren bei Beiden einen unversiegbaren Strom von Melodien, ein rastloses Singen und Klingen, namentlich in den äußern Stimmen. Alles athmet volle Lebensfrische, dazu ein vollendetes rhythmisches Ebenmaß, eine rein wohlklingende, nie verwickelte oder überladene, sondern stets durchsichtige und gemeinverständliche Harmonieführung. Ein so glänzender Verein rhythmischer, melodischer und harmonischer Vorzüge hat gewiß den gerechtesten Anspruch auf unsere Bewunderung; es darf uns dieß aber nicht blind machen gegen dasjenige, was den kirchlichen Kompositionen beider Meister Mangelhaftes anklebt. Erst läßt sich nicht läugnen, daß wahrhafte echte Polyphonie darin wenig zu finden ist; überall herrscht die homophone Satzweise vor. Während die äußern Stimmen den melodischen Faden fortführen, treten die Mittelstimmen meist nur begleitend und untergeordnet auf, daher erscheinen auch die eingestreuten, kontrapunktistisch fugirten Sätze, thematischen Durchführungen u. s. w. häufig mehr als zufälliges epifobisches Beiwerk, das eben deshalb ungern an die gesetzmäßigen Schranken sich bindet, und oft größere Freiheit als billig sich gestattet. Trotz alledem beherrschen Haydn und Mozart leider noch heute als Tonangeber die katholische Kirchenmusik, und wird die von ihnen eingeschlagene Richtung von ihren zahlreichen Nachahmern als die ausschließend klassische muster-giltige gepriesen; ein Urtheil, das natürlich ein um so einstimmigeres Echo findet, als überall echte Kunstkennerschaft selten, und noch seltener



der Muth ist, allgemeinen und vom Glanze gefeierter Namen umstrahlten Irrthümern entgegen zu treten.

Fortsetzung der Meister des 18. Jahrhunderts aus der Wiener Schule.

Albrechtsberger Georg, geb. 1736, gest. 1809, Kapellmeister bei St. Stephan, Theoretiker und produktiver Kirchenkomponist, zog viele Schüler.

Haydn Michael, geb. 1737, gest. 1806, als Konzertmeister und Musikdirektor in Salzburg. In seinen zahlreichen Kirchenwerken nähert er sich wohl mehr dem einfachen strengen Style als sein Bruder Joseph und als Mozart; doch erhebt er sich selten über das Niveau einer gewissen kontrapunktischen Manier. Berühmt ist seine Jubilati-Messe, ein Salve Regina.

Salieri Anton, geb. 1750, gest. 1824 als Hofkapellmeister zu Wien; schrieb viel für die Kirche, u. a. eine Messe im *Stylo alla Capella*.

Mozart, geb. 1756, gest. 1791, Begründer des schönen modernen Styles in der Theater-, Kammer- und Konzertmusik. In seinen Messen schloß er sich an J. Haydn an. Eine rühmliche Ausnahme vom gewöhnlichen, damals üblichen Kirchenstyle macht sein tiefgreifendes Requiem, das sein Schüler Süßmayr vollendete.

Preindl Joseph, geb. 1758, gest. 1826 als Domkapellmeister bei St. Stephan; theoretischer Schriftsteller. Berühmt sind seine Lamentationen für die Charwoche.

Eybler Joseph, geb. 1764, gest. 1846, Hofkapellmeister in Wien, schrieb ein Oratorium: „Die vier letzten Dinge“, viele Messen u. a. Kirchenwerke.

Weigl Joseph, geb. 1766, gest. 1846, Hofkapellmeister in Wien, schrieb Oratorien, Messen und Cantaten, u. a. „La passione di Jesu Christo, und la Risurreccione.

Beethoven, geb. 1770, gest. 1827, Begründer der romantischen Schule, der idealste Komponist; schrieb für die Kirche zwei große solenne Messen in C und D, und das Oratorium: Christus am Oelberge.

Sehfried Ignaz, Ritter von, geb. 1776, gest. 1841, fruchtbarer Kirchenkomponist, Theoretiker und Schriftsteller. Beachtenswerth ist sein Vokalrequiem, und das Libera zu Mozart's Requiem.

Neukomm Sigismund, Ritter von, geb. 1778, gest. 1858, Schüler Jos. und Mich. Haydn's; schrieb vier Oratorien, zahlreiche Messen, Cantaten, Te Deum und ein Requiem, das besondere Beachtung verdient.

Gänsbacher Joh. Baptist, geb. 1778, gest. 1844 als Domkapellmeister bei St. Stephan in Wien, schrieb eine Messe mit Begleitung von Blasinstrumenten.

Hummel Nepomuk, geb. 1778, gest. 1837, Hofkapellmeister zu Weimar; schrieb für die Kirche vier solenne Messen.

Diabelli A. geb. 1781, gest. 1858, fruchtbarer Komponist; schrieb viel für die Kirche in leichter Manier.

Anmerkung. In den zahlreichen Werken der beliebtesten modernen Kirchenkomponisten nach der Haydn-Mozart'schen Periode ergibt sich im Vergleiche zu der streng gehaltenen, objektivkirchlichen der Altmeister des 16. und 17. Jahrhunderts ein bedeutendes Uebergewicht äußerlicher Tonwirkungen, blühender Orchestralfärbungen, virtuosen Gesanges und des Ausschmückens des Kirchentextes durch malende Ausdrucksweisen. Allein diese Richtung war es auch, welche den Kirchenstyl allmählig seiner ursprünglichen Reinheit entfremdete, und das concertirende, prachtvoll, seinem Grundcharakter nach leidenschaftliche Tonleben des Opernstyles in die Kirche verpflanzte, das von nun an fortwucherte in den großen solennen Messen eines Vogler, Cherubini, Righini, C. M. Weber, Hummel, Reißiger u. A., bis es endlich in Beethoven's großer D-Messe,

und gar in List's Graner Festmesse seinen Kulminationspunkt fand. In allen diesen, wenn auch mehr oder minder großartigen Kirchenwerken findet sich nicht mehr die Weihe und Salbung der großen Meister, besonders der italienischen, auch nicht die Treue und evangelische Tiefe der Norddeutschen, eines Bach und Händel, welchem Letzteren Mendelssohn in seinen Dratorien so eifrig nachstrebte.

Schließlich sei noch hier einiger neueren Kirchenkomponisten Erwähnung gethan, die sich in ihren Werken durch große Kenntnisse in Bezug auf Harmonie und Kontrapunkt und eine ernstere religiöse Auffassung und Durchführung hervorthun.

Aiblinger, k. bairischer Hofkapellmeister, ein solider und geschmackvoller Kirchenkomponist, dessen Werke sich durch vollkommene Reinheit und einfachen würdevollen Ausdruck auszeichnen. Unter seinen zahlreichen Werken sind besonders zu empfehlen: sein in Mailand erschienenes Pastorale, das Offertorium (*Jubilate Deo*) für vier Stimmen ohne Instrumentalbegleitung, und das Offertorium: *Deus, noster Deus* für zwei Soprani, zwei Alt, zwei Tenori und zwei Bassi. (Mainz bei Schott.)

Baini Giuseppe Abbate, Direktor der päpstlichen Kapelle zu Rom, geb. 1775, gest. 1844, der gelehrteste und theoretisch gebildetste Musiker Italiens, der noch an dem Altherwürdigen festhielt. Mitten in der musikalischen Sündfluth Italiens hat seine streng kirchliche Haltung etwas Großartiges. Er schrieb eine große Anzahl kirchlicher Kompositionen, Psalmen, Messen, Hymnen, Motetten u., theils für die päpstliche Kapelle, theils für verschiedene Höfe und Kirchen. (Siehe das Verzeichniß seiner Werke in folg. literär. Zufüge.)

Sein vortreffliches *Miserere* wird in der Charwoche mit jenen von Allegri und Tomaso Bai abwechselnd in der päpstlichen Kapelle zu Rom aufgeführt (seit dem Jahre 1821). Besonders berühmt wurde Baini durch sein merkwürdiges Werk über Palästrina u. d. L.: „*Memorie storiche e critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi de Palästrina etc.*“ (Rom 1828 in zwei Quartbänden), in's Deutsche übersetzt von Randler u. d. L.: „*Ueber das Leben und die Werke Palästrina's*“, mit einer Vorrede und Anmerkungen, begleitet von Riefewetter.“ (Leipzig. Breitkopf 1834.)

Ett Kaspar, Hoforganist und Chordirektor bei St. Michael in München; schrieb vier- bis achsstimmige Messen, zwei Requiien zc. mit und ohne Begleitung, und hat sich durch seine unermüdblichen Forschungen im Gebiete der ältern Kirchenmusik des 15. und 16. Jahrhunderts, und durch die Aufführungen derselben besondere Verdienste erworben, er war geb. 1788, gest. 1847.

Klein Bernhard, geb. 1794 zu Köln, ein Schüler Cherubini's, Domkapellmeister zu Köln, später Professor und Musikdirektor an der Berliner Universität; talentvoller und bescheidener Komponist, schrieb mehrere Messen, das Oratorium „Jephtha“ und ein zweites: „David“; außer diesen noch ein achsstimmiges **Pater noster**, ein großes sechsstimmiges Magnifikat mit einer bewunderungswürdigen Fuge mit drei Subjekten, dann Responsorien und acht Feste Psalmen, auch ein **Salve Regina**; Werke, die seinen Ruf als Kirchenkomponist rechtfertigen. Er starb 1832.

Brosig Moriz, geb. 1815, Domkapellmeister in Breslau, zeichnet sich besonders in seinen Kirchenkompositionen durch Einfachheit, Singbarkeit und einen strengen Styl nach dem Muster der ältern italienischen Meister aus. Von seinen Werken sind zu erwähnen: eine Messe für fünf Singstimmen mit Kontrabaß und Orgel; Requiem für vier Singstimmen mit Orgel und mehrere Orgelkompositionen und ein Choralbuch. Er entfernte in der Breslauer Domkirche die unziemlichen Intraden aus dem Gottesdienste.

#### Nachtrag einiger vorzüglichsten Kirchenkomponisten in Böhmen im Verlaufe des achtzehnten Jahrhunderts.

Ezernohorsky Bohuslav, geb. gegen das Ende des 17. Jahrhunderts, gest. um 1740, Minorit und Regenschori bei St. Jakob zu Prag; war zu seiner Zeit einer der größten Komponisten und Organisten Böhmens. Seine vortrefflichen Tonwerke wurden leider bis auf einige wenige ein Raub der Flammen durch den Brand des Minoritenklosters im Jahre 1754. Man hat von ihm noch mehrere Fugen und eine Motette „Laudetur Jesus Christus“; er zog viele Schüler, u. a. den berühmten Organisten Seeger, dann die Komponisten Tuma, Klafel, Zach, Tartini.

**Jelenka Dismas**, geb. zu Ende des 17. Jahrhunderts, gest. 1745, Kapellmeister und Kirchenkomponist am Dresdner Hofe. Seine zahlreichen Kirchenwerke, von welchen noch in seinen Grundlinien zur Geschichte des Kirchengefanges rühmliche Erwähnung thut, finden sich in der Hofbibliothek zu Dresden.

**Brixl Franz Xaver**, geb. zu Prag 1732, gest. 1771, Domkapellmeister an der dasigen Metropolitankirche; einer der vorzüglichsten Kirchenkomponisten, den man nicht mit Unrecht den böhmischen Handel genannt hat. Seine Fugen, die selbst Mozart rühmte, sind wahre Meisterstücke. Er schrieb einige 70 Messen, viele Vespere, Vitanen, Offertorien, Oratorien und Cantaten.

**Soyka Matthäus**, geb. 1733, gest. 1820, wurde von seinem Mäcen, Grafen Millesimo, dem berühmten S. Bach zur Ausbildung übergeben, war später ein Schüler Seeger's und ein bedeutender Orgelspieler und Komponist für die Kirche; schrieb viele Messen, einige im *Stylo alla Capella*.

**Kozeluch Joh. Anton**, geb. 1738, gest. 1814 als Domkapellmeister in Prag. Er war ein eifriger Anhänger der Theorie und der Kompositionsweise des k. Kapellmeisters Jos. Fux. Er schrieb Messen, Gradualien und Offertorien für jeden Sonn- und Feiertag des kirchlichen Jahres. Seine Kompositionen zeichnen sich durch Einfachheit des Satzes, Reinheit und edlen Ausdruck vor vielen seiner Landsleute aus. Leider sind seine zahlreichen Werke wie jene des Brixl noch alle Manuscripte.

Es wäre in der That ein Akt der Pietät, wenn man den Verdiensten dieser beiden Meister durch die Herausgabe ihrer besten Werke zu allgemeiner Anerkennung verhelfen wollte, denn auch hier gilt das bekannte Wort Lessing's: Viele sind berühmt, viele verdienen es zu sein.

**Wittaschek Johann**, geb. 1771, gest. 1839 als Domkapellmeister in Prag, schrieb mehrere Messen und zwei Requien. Seine Arbeiten sind ganz in Mozart'scher Manier.

**Tomášek Wenzel**, geb. 1774, gest. 1849 zu Prag.

Theoretiker und ausgezeichnete Tonlehrer, schrieb mehrere Messen, u. a. eine Krönungsmesse und ein Requiem. Er war ein großer Anhänger der Theorien Abt Vogler's.

Strniste Gerl. Johann, Chorherr und später Prior am Kloster Strahow zu Prag, geb. 1784, gest. 1855. Ein sehr solider und bescheidener Komponist, dessen Werke sich in der Klosterbibliothek am Strahow befinden, aber leider noch wenig in die Öffentlichkeit gelangt sind.

Von unsern vaterländischen Komponisten der Neuzeit, welche Werke für die Kirche schrieben und zur Ausführung brachten, sind hier noch zu nennen:

Ambros A. W. Dr., geistreicher Schriftsteller und Kritiker. Verfasser der interessanten Schrift: „Die Grenzen der Musik und Poesie“ (Prag 1856) und: „Der Dom zu Prag.“ (Prag 1858). Er schrieb zwei große solenne Messen.

Führer R., ehemaliger Domkapellmeister; schrieb viele Messen u. a. Kirchenstücke.

Horak W., Chordirigent bei St. Adalbert; schrieb mehrere Messen und andere Kirchenstücke.

Rittl J. Friedrich, Direktor des Konservatoriums der Musik; schrieb u. a. eine große solenne Messe in C-Dur. Eine Analyse derselben findet sich in der Biographie des Komponisten. (Cassel 1857.)

Kolleschowsky, Chordirigent bei St. Stephan und Direktor der Sophienakademie; schrieb mehrere Messen u. a. Kirchenstücke.

Krejčí Jos., Chordirektor an der Kreuzherren- und Minoritenkirche bei St. Jakob; schrieb mehrere Messen, Gradualien, und Offertorien, u. a. 34 Passions-Chöre für die Charwoche.

Mascher Albin, Chordirektor an der Teiner Hauptpfarrkirche; schrieb mehrere Messen, ein Requiem und ein Te Deum.

**Pitsch Karl**, Direktor und Professor der Organistenschule; schrieb mehrere für die Orgel, u. a. *Alleluja Paschale*, Fuge mit zwei Subjekten in D, eine große solenne Messe in D; ferner Repertorium für Organisten und Chorregenten.

**Straup Joh. N.**, Domkapellmeister; schrieb *Musica sacra pro populo* (Volksmesse), ein Requiem, *Litaniae Lauretanae*, *Antiphonae de beata Mar. Virg.* (mit latein., böhm. und deutschem Texte).

**Veit W. H.**, ausgezeichnete Komponist, namentlich im Gebiete der Kammermusik, schrieb eine große solenne Messe in D, und bearbeitete das Leitmeritzer Diöcesan-Choralbuch zu den katholischen Gesängen, herausgegeben von **Stephan Vater**, Dr. und Rektor des bischöfl. Leitmeritzer Alumnates.

## Zweiter Zusatz.

Alphabetisches Verzeichniß empfehlenswerther Schriften und Kompositionen, in der Literatur kirchlicher Tonkunst.

**Allegri. Miserere** für zwei Chöre in Partitur.

— *Incipit lamentatio* für vier Stimmen (Berlin. Schlesinger.)

**Ahlmaier.** Deutsche und lateinische Kirchengesänge sammt deren Melodien für katholische Gymnasien. (Paderborn 1849.)

**Antoni Jos. Archaeologis liturgiae.** Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges. (Münster 1829.)

**Agathangeli. Missa.** (Münster.)

**Aiblinger.** Marienlieder. In Musik gesetzt für eine oder mehrere Stimmen mit Klavier- oder Orgelbegleitung. (München 1853.)

Anweisung, theoretisch praktische, zur Erlernung des Gregorianischen oder Choral-Gesanges. (Elberfeld 1838. Achen 1840.)

**Astorga.** *Stabat mater* für vier Stimmen mit Begleitung von Streichinstrumenten und Orgel. (Berlin bei Bote u. Bock.)

**Bach J. S.** Motetten, Passionsmusik, Messen und Cantaten. Herausgegeben von der Bach-Gesellschaft.

- Baumgartner A.** Kurzgefaßte Geschichte der musikalischen Notation. (München 1856.)
- Becker C. F.** Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts, oder Chronologische System. Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien. (Leipzig 1847. Zweite Auflage 1855.)
- Benz J. B.** *Harmonia sacra.* Gregorianische Gesänge. (Stuttgart 1852.)
- Binterim Dr. Anton Jos.** Die vorzüglichsten Denkwürdigkeiten der ersten, mittlern und letzten Zeiten mit besonderer Rücksichtnahme auf die Disciplin der katholischen Kirche in Deutschland. Sieben Bände. (Mainz 1825—1853.)
- Bisping.** Sammlung lateinischer Gesänge zum gottesdienstlichen Gebrauche. (Münster 1857.)
- Bolens S.** Der deutsche Choralgesang der kathol. Kirche, seine geschichtliche Entwicklung, liturgische Bedeutung und sein Verhältniß zum protestantischen Kirchengesange. (Tübingen 1851.)
- Bonae J.** *Opera omnia.* (Antwerpen 1677.)
- Brendel Franz.** Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. (Zweite Auflage. Leipzig 1855.)
- Brizi. F. X.** Messen, Vespern und Offertorien (in Manuscript).
- Le Brun Pierre.** *Explication littérale, historique et dogmatique des prières et des cérémonies de la messe.* Acht Bände. Paris. (Neue Ausgabe. 1777.)
- Bussy Th.** Allgemeine Geschichte der Musik. Aus dem Englischen übersetzt von Michaelis. Zwei Bände. (Leipzig 1821—22.)
- Caldara Ant.** *Regina coeli laetare* für vier Singstimmen. (Berlin bei Bote und Bock.)
- Caldenbach.** *Disertatis musica.* Ist eine Untersuchung der fünfstimmigen Motette von Orlando de Lasso. (Tübingen 1664.)
- Cantica spiritualia,** oder Auswahl der schönsten geistlichen Lieder älterer Zeit. (München 1845.)
- Cherubini.** Theorie des Kontrapunktes und der Fuge.
- Choral-Buch** zu den katholischen Gesängen. (S. unter Veit.)
- Chrysander F. G. F.** *Händel's Biographie.* Erster Band enthält viel über Kirchenmusik. (Leipzig 1858.)



- Clichtoveus J.** *Elucidatorium missae. Compendium responsorium et antiphonarum ecclesiasticarum.* (Coloniae Agrippinae 1803.)
- Cyklus** katholischer Kirchenmusik f. kleine Landchöre. (Augsburg 1857.)
- Dehn S. W.** Biographische Notiz über Roland de Lattre (Orlandus Lassus.) Aus dem Französischen. (Berlin 1837.)
- Ditfurth Franz Wilhelm**, Freiherr von. Fränkische Volkslieder. 1. Thl. enthält geistl. Lieder. (Leipzig 1855.)
- Elabacz G. J.** Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen etc. (Prag 1815.)
- Durante.** *Magnificat.* Vierstimmig mit Orgel.
- Durantus Joan Stephan.** *De ritibus ecclesiae catholicae.* (Paris 1631.)
- Erinnerung an Mons. Jos. Vaini**, weiland Direktor der päpstlichen Kapelle. Eine biographische Skizze. (S. histor. polit. Blätter von J. Görres, 27. Bd. 384. S.)
- Engel D. H.** Geistliche Melodien aus dem 17. Jahrhundert. (Leipzig 1857.)
- Ett.** Lateinische Messe für Advent und Fasten für vier Singstimmen mit Begleitung der Orgel. (München.)
- Faille, Dr. Ia.** *Graduale Romanum juxta Missale et decreto sancti etc. Missa octavi toni. Missa R. P. Argantheli.*
- Filiß J.** Ueber einige Interessen der ältern Kirchenmusik. (München 1854.)
- Fink G. W.** Ueber des heil. Dunstan musikalische Wirksamkeit, Nachrichten von den berühmten Liedern der lateinischen Kirche. (S. allg. Leipziger Musik-Zeitung. 17. Jahrgang.)
- Ueber den Verfasser des *Dies irae*. (Ebendasselbst. 33. Jahrg. S. 453. S. 754.)
- Forstel N.** Allgemeine Geschichte der Musik. (Leipzig 1788.)
- Christliche Volkslieder mit ihren ursprünglichen Weisen, gesammelt aus mündlicher Tradition und seltenen alten Gesangbüchern. (Paderborn 1850.)
- Ueber J. S. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke. (Leipzig 1802.)
- Galle Daniel.** *De hymnis ecclesiae veteris.* (Wittenberg 1685.)
- Gerbert Marlin**, Fürst Abt. *De cantu et musica sacra.* (S. Blasii 1774.)

Gerbert Martin, Fürst Abt. *Vetus liturgia allemanica*. (Ebendasselbst 1776.)

— *Monumenta veteris liturgiae allemanicae*. (Ebendaf. 1784.)

Gordigiani J. B. *Ecce qui modo moritur justus* (in Es.) Für vier Singstimmen und Orgel. op. 3. (Prag bei Christoph & W. Kuhné.)

— Vier Hymnen. (Ebendasselbst.)

Händel J. F. Seine sämtlichen Oratorien und sein *Te Deum*. Haupt Leopold. Sechs alttestamentarische Psalmen mit ihren aus den Accenten entzifferten Singweisen. (Leipzig 1854.)

Hertensteinus Diet. Daniel. *Dissertatio de hymnis ecclesiae apost.* (Vena 1837.)

Hochel A. Adalbert. *Christkatholische Liturgik*. Enthält einen Artikel über Kirchenmusik. (Prag 1835.)

Hoffmann Dr. *Geschichte des deutsch. Kirchenliedes*. (Breslau 1832.)

Holland Hyacinth. *Geschichte der deutschen Literatur*. Ueber Kirchenmusik daselbst. (S. 1. Bd. S. 17.)

Jahn Otto. W. A. Mozart's Biographie. Enthält viel über Kirchenmusik. (Leipzig. Breitkopf. 1857.)

Janßen. *Wahre Grundregeln des Gregorianischen oder Choralgesanges*. (Mainz 1846.)

*Istituzioni di Canto fermo composte per uso degli Ecclesiastici secondo lo stile del moderno sistema alla pratica della ciesa romana*. (Roma 1845.)

Kandler Sales. Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palästrina aus den *Memorie storico critiche* von A. G. Baini. Mit Anmerkungen und Zusätzen von Riefewetter. (Leipzig 1854.)

Keppner F. J. A. *Kurze Geschichte der musikalischen Ideen*. (Freiburg 1856.)

Kessler. *Das Gesangbuch von seiner musikalischen Seite betrachtet*. (Elberfeld 1834.)

Kienemund H. A. *Kurze Geschichte des deutschen Kirchengesanges*. (Mainz 1850.)

Riefewetter & Fetis. *Welche Verdienste haben sich die Niederländer des 14., 15. und 16. Jahrhunderts im Fache der Tonkunst erworben?* (Amsterdam 1829.)

— Guido von Arezzo, sein Leben und Wirken. (Leipzig 1840.)

- Riesewetter & Fetis.** Geschichte der europäisch-abendländischen, oder unserer heutigen Musik. (Leipzig 1834.)
- Rirnberger U. R.** Handbuch für den römischen Chorgesang. (Landshut 1858.)
- Rnecht Just. H.** Ueber das wahre Wesen der Kirchenmusik. Als Vorrede in seiner Partitur des 23. Psalms. (Leipzig 1783.)
- Röhler Joh.** Sammlung approbirter Kreuzweg-Andachten mit Vitaneien und Gesängen. (Wiesensteig 1854.)
- Christliche Lieder für vierstimm. Männergesang. (Basel 1856.)
- Rößling Jos.** Vorlesungen über die heilige Messe. (Billingen im Schwarzwalde 1843.)
- Kolleschowsky.** Veni sancte spiritus. (Prag b. Hoffmann.)
- Krejčí J.** 34 Passions-Chöre in zwei Livres. (Prag b. Hoffmann.)
- Kutschker Johann.** Die heiligen Gebräuche. (Wien 1843.)
- Lachner Ignaz.** Messe, gewidmet dem Vereine für katholische Kirchenmusik, mit einem Programme des Verfassers über Zweck und Inhalt. (S. theologische Quartalschrift von Tübingen. Jahrg. 1846.)
- Lambillote.** Aesthetik, Theorie und Praxis des Gregorianischen Gesanges. (Paris 1855.)
- Laurencin Dr. F. P. Graf.** Zur Geschichte der Kirchenmusik bei den Italienern und Deutschen. (Leipzig 1856. Muthes.)
- Leisentritt.** Gesangbuch in zwei Theilen. 1. Th. de tempore, 2. Th. de sanctis, enthaltend: die geistl. Lieder und Psalmen der alten apostol., recht- und wahrgläubigen christl. Kirche; und die geistl. Lieder von der allerheil. Jungfrau Maria &c. (Dudissin 1567.)
- Liber canticorum ad usum ecclesiae collegiatae S. Leodegar.** (Luzern 1856.)
- Lieder für christliche Vereine &c. (Augsburg 1856.)
- Lotti Anton.** Crucifixus. Sechs-, acht- und zehnstimmig in Partitur. Neue Ausgabe. (Berlin. Schlesinger.)
- Lüft Dr. Joh. Bapt. st.** Liturgik, oder wissenschaftliche Darstellung des katholischen Kultus. 1. Bd. (Mainz 1844.)
- Lutz Jos.** Die sieben Worte Jesu am Kreuze. Ein Gesang für Sopran, Alt, Tenor und Bass für die Charwoche mit Orgelbegleitung. (Würzburg 1857.)

- Marcello Benedetto.** Fünzig Psalmen Davids. In vielen Auflagen vorhanden.
- Martene Edm.** *De antiquis ecclesiae artibus.* (Rotomagi 1700.)  
 — *De antiquis monachorum ritibus.* (Lugduni 1690.)
- Manuale musico-liturgicum etc.** (Erlau 1853.)
- Marx A. B.** Kompositionslehre. 1. Bd. 2. Buch, II. Abthlg. Von den Kirchentönenarten.
- Marzohl Jos. et Schneller Jos.** *Liturgia sacra.* (Luzern 1834.)
- Maßlon.** Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges. Breslau 1839.)
- Melodien zu den Gesängen bei der Mai-Andacht.** (Dülmen. Münster 1856.)
- Mettenleiter.** *Enchiridion Chorale.* Mit Orgelbegleitung. (Regensburg 1857.)
- Missale ad usum ac consuetudinem ecclesiae Cononiensis in alma Parisiorum academia.** 1514.
- Missa celeberrima vulgo dicta Papae Marcelli.** 6 vocibus concinenda, S. Caroli Borromaei et ceterorum Cardinalium etc. Auctore Joanne Petro Aloysio Praenestino. (Augsburg bei Böhm. 1850.)
- Mettner Karl.** Liturgische Chöre. Sammlung von Kompositionen zu Bibelsprüchen und andern geistlichen Texten. (Erfurt 1856.)
- Mozart.** *Ave verum.*
- Müller Donat.** Der katholische Schullehrer als Kirchenfänger, Organist und Kirchenbiener. Drei Theile in zwei Bänden. (Augsburg 1846.)  
 — Die Lehre des Figural-Kirchengesanges mit 200 Notenbeispielen und lat. Kirchentext. 2 Theile. (Augsburg 1846.)
- Müller Christian.** Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst. 2 Theile. (Leipzig 1830.)
- Musica sacra.** Sammlung dreier, vier, fünf-, sechs- und achtstimm. kirchl. Gesänge a capella, dem Domchor zu Berlin, besteh. in 60 Nummern klassischer Meister. (Berlin. Schlesinger.)
- Musica divina.** Sive thesaurus concentum selectissimorum omni cultui divino totius anni juxta ritum sanctae ecclesiae catholicae etc. a Carolo Proske. (Ratisbonae 1855).

- Nauenburg G.** Ideen zu einer Reform der christlichen Kirchenmusik. (Halle 1845.)
- Neithardt.** *Musica sacra.* Sammlung religiöser Gesänge älterer und neuerer Zeit. (Berlin. Vöte und Vock.)
- Neukomm.** *Stabat mater* zu vier Partien in zwei Chören.
- Officium hebdomadae sanctae.** Die kirchliche Feier der heiligen Charwoche mit lateinischem und deutschem Texte und mit einem Stahlstiche. (München 1857.)
- *in nativitate Domini (ad matutinum et laudes) et hebdomatae sanctae*, d. i. Officium für die Messe in der heil. Christnacht und für die Charwoche nebst den Choralmelodien etc. (Mördlingen 1857.)
- Organ** für christliche Tonkunst von F. Baudri. (Sieben Jahrgänge mit artistischen Beilagen. Köln.)
- für kirchliche Tonkunst von Ortlieb. (Sechs Jahrgänge von 1852–57. Stuttgart.)
- Peter L.** Katholisches Choralmelodienbuch. (Heiligenstadt 1854.)
- Petra Vincenzo.** *Sulle condizioni dell' odierna musica italiana. Ragionamento di Vincenzo Petra.* (Napoli 1854.)
- Pitsch C. F.** Repertorium für Organisten und Chorregenten bei den gewöhnl. kirchl. Funktionen. Leitmeritz 1846.
- Proske Carolus.** (*S. musica sacra.*)
- Rampis P.** Vier Marienlieder. Text von Ida Gräfin Hahn-Hahn, für eine Singstimme und Pianoforte. (Donaudörth.)
- Sang und Klang für die katholische Jugend. Lieder für die Kirche.
- Reising.** Choralbuch. (*S. Organ f. kirch. Tonkunst. III. Jahrg. N. 7.*)
- *Cantionale chori* oder Gregorianische Kirchengesänge etc. Harmonisch für die Orgel bearbeitet. (Stuttgart 1855.)
- Rochlitz.** *Collection. Morceau de Chant.* Zwei Bde. (Mainz, Paris und Antwerpen.)
- Scarlatti A.** *Missa quatuor vocum, quam juxta Exemplar Autographum in Bibliotheca vaticana etc.*
- Schambach Joannes Christoph.** *De veteris recentisque ecclesiae hymno. Te Deum laudamus.* (Wittenbergiae 1686.)
- Schauer.** Geschichte der biblisch-kirchlichen Dicht- und Tonkunst und ihrer Werke. (Zena 1850.)

Schlecht Regmund. Auswahl deutscher Kirchengesänge alter und neuer Zeit u., gesammelt 1. Heft 1848, 2. Heft 1849. (Nördlingen.)

— *Vesperale Breviarii Romani.* (Nördlingen 1852.)

Schlosser Joh. Friedr. H. Die Kirche in ihren Liedern durch alle Jahrhunderte. 2 Bde. 1851.

Schmidt Fr. Xaver. Liturgik der christkatholischen Religion. (Passau 1836.)

Schubiger P. Anselm. Marienrosen. Eine Sammlung mehrstimmiger Lieder. (Einsiedeln 1857.)

Schweizer Joh. Geistliche Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß. (Freiburg im B. 1857.)

Siberus Urb. G. *Historia melodorum ecclesiae Graecae.* (Lipsiae 1714.)

Singer Peter. Metaphysische Blicke in die Tonwelt. (Salzburg 1850.)

Straup J. M. Anleitung zum Figural- und Choralgesange für Seminaristen u. (Prag. André 1848.)

Smeddink J. C. B. Apologie des lateinischen Choralgesanges. (Düsseldorf 1853.)

Stehlin S. Tonarten des Choralgesanges nach alten Urkunden. (Wien 1842.)

— Die Naturgesetze im Tonreiche und das europäisch-abendländische Tonssystem vom 7. Jahrhunderte bis auf unsere Zeit. (Innsbruck 1852.)

— Die neueren Schicksale des alten Choralgesanges. (Innsbruck 1857.)

Taeglichsbeck F. Fr. Die musikalischen Schätze der S. Katharinen-Kirche zu Brandenburg a. d. Havel. Ein Beitrag zur musik. Abhandlung des 16. und 17. Jahrhunderts. (Brandenburg 1857.)

*Thesaurus Hymnologicus sive Hymnorum, Canticorum, Sequentiarum collectio amplissima a Hermanno Adalberto Daniel.* (Lipsiae 1806.)

Thibaut Ant. F. Justus. Ueber Reinheit der Tonkunst. (Heidelberg 1825.)

Trummer C. Die Musik von Vormal und Jetzt, von Dießseits und Jenseits. (Frankfurt a. M. 1856.)

- Zucher, Freiherr Gottlieb.** Vom Kirchengesange der ältern berühmtesten italienischen Meister. 2 Lieferungen.
- Zürf.** Ueber die wichtigsten Pflichten eines Organisten. (Halle 1838.)
- Urban.** Reform des allgemeinen Musikunterrichtes. (Erlang 1855.)
- Valotti.** *Responsoria in parasceve 4 vocibus cantanda comitante Clavicembalo.*
- Veit W. F.** Choral-Buch zu den katholischen Gesängen für die öffentliche und häusliche Andacht. Herausgegeben von Vater. (Leitmeritz 1846.)
- Versuch einer Geschichte des deutschen Kirchengesanges in der Ulmischen Kirche.** (Ulm 1798.)
- Vesperale Romanum sive Antiphonale Romanum abbreviatum cum Psalterio etc.** (Münster 1852.)
- Wilseder Jr. Jos.** Lehre vom römischen Choralgesange. (Passau 1852.)
- *Officium Hebdomatae sanctae, secundum Missale.*
  - *Breviarum romanum. Livr. I. et II.*
  - Choralwerke. Neue Auflage. 11 Lieferungen. (Landshut 1858.)
- Vogler Georg Joseph.** Ueber Choral-System. (Kopenhagen 1800.)
- Deutsche Kirchenmusik. (München 1807).
  - Ueber Choral und Kirchengesänge. (Ebenbaselbst. 1814.)
- Wackernagel Pl.** Das deutsche Kirchenlied. 2 Theile. (Stuttgart 1841.)
- Wilsing.** *De profundis.* 16stimmig in vier Chören mit Orchester. (Berlin 1853).
- Winterfeld.** Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Eine Reihe einzelner Abhandlungen. (Leipzig 1850.)
- Das Leben Palästrina's, seine Werke und Bedeutung. (Breslau.)
- Wiß.** Choral-Gesangschule. (Speyer und Grünstedt 1836.)
- Wölfler J. L. u. M. A. Löh.** Weihnachtsblumen. Sang und Klang zu frühlicher Christfestfeier m. Pianoforte. (Leipzig 1857.)
- Zingarelli.** *Christus factus est pro nobis, und Miserere* für vier Singstimmen.

### Dritter Zusatz.

Latcinischer Nachtrag zu Palästrina.

Die sämmtlichen Kirchenkompositionen dieses unsterblichen Meisters der *musica sacra*, welche Giuseppe Baini, Direktor der päpstlichen Kapelle zu Rom, gesammelt, geordnet, und zum Theile herausgegeben, umfassen folgende 36 Bände:

9 Bände mit 26 Büchern, vier-, fünf-, sechs-, sieben- und zwölfstimmige Motetten enthaltend; 9 Bücher darunter noch ungedruckte.

1 Band vierstimmiger Hymnen, darunter einige bisher ungedruckte. 1 Band dreistimmiger Offertorien.

3 Bände vier-, fünf-, sechsstimmiger Lamentationen, 2 Bde. mit bisher ungedruckten.

2 Bände vier-, fünf-, sechsstimmiger Magnifikate, darunter auch ein achtstimmiges, bisher ungedrucktes.

1 Band vierstimmiger Vitaneien.

4 Bände vier- bis fünfstimmiger Madrigalen.

15 Bände vier-, fünf-, sechsstimmiger Messen in 106 Büchern vertheilt, worunter 27 Bücher mit bisher ungedruckten Messen.

Der berühmte Organist Bernhard Pasquini, geb. 1637, äußert sich über die Werke Palästrina's: „Jeder, der *maestro di musica* oder Organist werden will, und nicht kostet den Nektar und nicht trinket die Milch dieser göttlichen Kompositionen, der wird ohne Zweifel stets dürstig bleiben.“ Und Jos. Fuchs sagt: „Nem so klaren Lichte der Musik, dem Giovanni Palästrina, verdanke ich Alles, was ich in dieser Art Kenntniß besitze, und nie, so lange ich lebe, werde ich aufhören, dessen Andenken mit der größten Hochachtung zu verehren.“ Der römische Meister Alfieri hat bereits die von Baini begonnene Herausgabe der Palästrina'schen Werke fortgesetzt, und zum Theil vollendet. Schade nur, daß dieser Schatz so wenig in Deutschland bekannt ist, woran wohl die geringe Theilnahme der Musikfreunde für kirchliche Tonkunst schuld sein mag.

### Vierter Zusatz.

Unter den altböhmischen Chorälen hat man besonders zwei ihrer Merkwürdigkeit wegen in neuerer Zeit an's Licht gezogen. Es sind die uralten Gesänge, das St. Adalbertus- und St. Wenzel's-



Lied. Der heil. Adalbert war bedacht, althergebrachten Melodien böhmische Texte zu unterlegen, um der lateinischen, statt der bis dahin üblich gewesenen griechischen Liturgie den Weg zu bahnen, und dichtete einen Text zu dem Hymnus *Gospodine pomiluj ny*, der ursprünglich von den Slavenaposteln Cyrill und Methudius herrühren und ein Schlachtgesang gewesen sein soll. Dieser Choralgesang soll schon vor dem 14. Jahrhunderte Sonn- und Feiertags bei Umgängen, während der Messe und vor der Predigt in sämtlichen Pfarrkirchen der Landesbischöfe vom Volke gesungen worden sein.

Das St. Wenzelslied singt das Volk jetzt noch im Dome bei Abholung des Sanctissimi aus der Wenzelskapelle, und bei der Zurücktragung das St. Wenzels- und Adalbert's-Lied mit Orgelbegleitung.

Anmerkung. Vergleiche hiezu das Taschenbuch „Libussa“. (Jahrg 1858). Herausgegeben von Paul Alois Klar, k. k. Kreisrath. Ferner: „Der Dom zu Prag“ von Dr. A. W. Ambros. (1858.)

Wir geben diese merkwürdigen Gesänge am Schlusse dieses Werkes in einer Beilage.





# Alt-böhmischer Choral-Gesang zum heil. Wenzel.

## Píseň k svatému Václavu.

Sva - tý Vá - cla - ve, Vé - vo - do Če - ské  
Hei - li - ger Wen - zel, Her - zog des Böh - mer =

The first system of the musical score consists of a vocal melody line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major, 4/4 time, and features a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment is in the same key and time, with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

ze - mě, knieže náš pros za ny Bo - ha,  
lan = des, un - ser Fürst bit - te Gott für uns,

The second system continues the melody and accompaniment. The vocal line has a slight melisma on 'Wen-zel' and then moves to a new phrase. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

sva - té - ho Du - cha, Kri - ste e - lei - son!  
Gott den hei - li - gen Geist, Chri - ste e = lei = son!

The third system concludes the hymn. The vocal line ends with a final cadence on 'son!'. The piano accompaniment also concludes with a final chord. The key signature remains G major throughout.

# **Lied des heil. Adalbert.**

Aus dem 10. Jahrhunderte.

## **Píseň svatého Vojtěcha.**

Ho-spo-di - ne po-mi-luj - ny, Je - su

The first system of the musical score. It features a vocal line on a single treble clef staff and a piano accompaniment on grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a fermata over the first measure. The lyrics are written below the vocal staff.

Kri-ste po-mi-luj - ny. Tys pá - sa vše-ho mí - ra,

The second system of the musical score. It continues the vocal and piano parts. The key signature remains one sharp. A time signature change to 3/2 occurs at the beginning of the second measure of the vocal line. The lyrics are written below the vocal staff.

Spa-siž ny i u - sly - šiž, Ho-spo-di - ne, hla-sy na-

The third system of the musical score. It continues the vocal and piano parts. The key signature remains one sharp. The lyrics are written below the vocal staff.

še, daj nám všem, Ho-spo-di - ne, ži - zň a mír v na-

ší ze - mi. Kr-leš Kr-leš Kr - - leš.

Verdeutschung des vorstehenden St. Adalbert-Liedes.

Herr, erbarme Dich unser.  
 Jesu Christe, erbarme Dich unser.  
 Du Erlöser der ganzen Welt,  
 Erlöse uns und erhöhe,  
 Herr, unsere Stimmen,  
 Gib uns Allen, Herr,  
 Fruchtbarkeit und Frieden im Lande,  
 Kyrie eleison &c.











